قراءة.. على القراءة.!

● في الجزء «9» من **جذور**، نُشر - تعقب - الأستاذ جميل حسن، على ما قرأ في الجزء «3» من الإصدار نفسه.. ولعل ذلك التعقب، نشر متأخراً بعض الوقت، لكثرة المواد التي بعث بها كاتبوها إلى هذا الإصدار التراثي، ولأن - **جذور** -، كانت تصدر دورية - مرتين - في السنة، ثم أصبحت فصلية، لأن الحاجة دعت إلى ذلك.!

● ونقرأ في السطور الأولى لنظرات الأستاذ جميل قوله: وإني لأرجو أن يتأكد كل من أناقش له عمله من أني أفضل أن أتعامل معه تعامل طالب يقرأ فيفهم، ويُثري مكتسبه المعرفي، لا تعامل - الناقد المصدر للأحكام».. ثم استدرك الكاتب ليعطي نفسه حق الناقد، وقد كان فيما قدم من آراء في قراءته تلك.!

● وكان أول ما تناول بالنقد، محاضرة الأستاذ العميد طه حسين، التي ألقاها في تونس، حين زارها بعد الاستقلال، في عام 1957.. ويقول الأستاذ جميل حسن إنه - صدم - لمرتين، أولاهما، أن محاضرة طه حسين - رحلة فنية -، التي ألقاها في تونس «تصدرت العدد «3» من **جذور**، وأن - هيئة التحرير اختارت تلك المحاضرة، ونشرتها في صدر العدد».. وأن موضوع المحاضرة تلك، في رأي جميل حسن - هزيل -.!

● وأريد أن أقول للأستاذ الناقد، إنني أنا المسؤول عما ينشر في دوريات النادي.. وأقول: ليس من حق الكاتب أن يحجر علينا اختياراتنا وآراءنا.! هو ينتقد المحاضرة، ويقول إنها - هزيلة -، فهذا رأيه.. غير أن التونسيين لم يقولوا ذلك، لا يوم إلقائها، ولا بعد ذلك، بدليل أن الأستاذ محمد مزالي، الوزير الأول في تونس سابقاً، وصاحب مجلة الفكر التي كانت تصدر هناك، نشر محاضرة الأستاذ العميد، ولم تعلق المجلة بشيء عن رداءتها، كما يرى جميل حسن.. والتوانسة «نقّادة»، ويملكون الرأي.. غير أنهم لم يقولوا - يومها -، ولا بعد ذلك، إن المحاضرة هزيلة، ولو كان الأمر كذلك، ما نشرها الأستاذ مزالي، وهو رجل واع نابه ذو رؤى وموازين وتقدير.!

● لم أشأ أن أصدم الأستاذ جميل حسن صدمة ثالثة قبل اليوم، فأكتب في ذيل نقده ووقفاته تلك - سطوراً -، تحمل ردي الموجز، ورفض تدخله فيما ننشر ونختار، ونقدم ونؤخر.! وله انتقاد أي نص، والإلقاء برأيه، ولكن دون تجاوز الحدود بالتدخل فيما ليس له بحق، لأنه سوف يُقال له: إنك تدخلت فيما لا يعنيك: في حجر التصرفات والآراء.!

● ورغم اختلاف وجهات النظر، فإن صفحات **جذور**، ترحب بوقفات الأستاذ جميل والكاتبين.. وقد نشرت وجهات نظر، قدّرتها ولم أضق بها.. ولعل في المقدمة، ما يُفضل به الأخ الكريم الدكتور عباس علي السوسوة، من اليمن الشقيق، الذي نكن له مزيد التقدير، ونحترم آراءه.. والله المستعان.

رئيس التحرير

اعترافات ابن الجوزي

محمد رجب البيومي

يقول الأستاذ عباس محمود العقاد:

وكم وحشة للنفس يخشى اقتحامها   أخو غمرات ليس يخشى الفيافيا

هذا حق، لأن مواجهة النفس بأخطائها السالفة، ونقائصها الشائنة، تتطلب شجاعة قوية تجابه الواقع المر، وتسمو على التبرير المموه، والاعتذار الملفق - والإنسان كل إنسان - في حاجة ماسة إلى هذه المواجهة لأنها أول مراتب الإصلاح، إذ لا يستطيع العاقل أن يخلص من شروره النفسية دون محاسبة بصيرة على ما فرط من قبل، ودون إصرار أكيد على التغيير، وتلك أولى الخطوات في الطريق الطويل.

ومحاسبة النفس سلاح ذو حدين، لأنها تنجح إذا كانت محاسبة معتدلة تعرف الخطأ وتحاول اجتنابه، وهذا ما يحمد ويستطاب، ولكن بعض الناس توقعهم هذه المحاسبة في شيء أشبه بالمرض المعضل إذ يبلغون من الحساسية درجة شاقة تجعلهم يجسمون الأخطاء، ويستهولون الأمور، فتسود الحياة في وجوههم، ويعتقدون أن الخلاص عسير، وهنا تتحول المحاسبة إلى وسوسة لاذعة، وهم متسلط، فتغيم الآفاق في العيون، وتضي السبل بذويها من السائرين، والنفس اللوامة هي التي تتنبه إلى الخطأ فتأسف له، ثم تحاول الخلاص منه متجهة إلى نافذة واسعة تبعث الهواء المنقذ من الاختناق، وترسل الضوء الباعث

على الأمل، وليست هي النفس التي تحبس وجودها في قمقم ضيق كارب لا يصل إليه بريق من شعاع، ولا تراوحه نفحة من نسيم، فتلك هي النفس المريضة حقاً، ولابد أن تتهيأ لعلاج سريع.

ونحن الآن مع علم من أعلام عصره، وإمام من أئمة زمانه، رزق شجاعة نادرة في مواجهة النفس، فكشف كل ستر يغلفها، وتركها واضحة سافرة تتبين أخطاءها دون تمويه، وتسجل هناتها دون تبرير. ثم دوّن ذلك في مؤلف خاص يرسم باب الهداية لمن يريد الصلاح والإصلاح معاً، ذلكم هو الفقيه المحدث المؤرخ الواعظ الإمام عبدالرحمن بن الجوزي، واسمه يغني عن كل تعريف فقد اشتهر بمؤلفاته الكثيرة شهرة خلّدت ذكره، وقد فسح الله في عمره المبارك حتى عرف الخير والشر، ومارس الصعاب والمعاضل، وشاء أن يتحدث عن تجاربه الشاقة محاسبا مدققاً، فأتاح لنا صفحات رائعة من أدب النفس، هي شعاع ساطع من نفس مشرقة، وقارئها لابد أن يجد راحة نفسه، وسلوى ضميره إذ يجد إماماً كبيراً يقع في معاضل نفسية كالتي يقع فيها سائر العامة، فيتسلى الصغير بالكبير محاولاً أن يترسم خطاه في طريق النجاة.

لقد امتحن ابن الجوزي بالدنيا، فرُزِق النباهة والحظوة وامتداد الصيت، وكثر تلاميذه ومريدوه، وتقاطر الوزراء والحكام والكبراء على مجالس وعظه، واجتباه الخليفة العباسي فكان يستمع إلى هتافه المنبري المجلجل، كما اتجه إلى التأليف العلمي مكثراً متزيداً، فألّف في التفسير والحديث والتاريخ والأخلاق والفقه والدعوة، وعارض وأيّد وقرّظ وفنّد، حتى بلغت مؤلفاته ثلاثمائة كتاب عند بعض المؤرخين، وأكثر من هذا العدد عند نفر آخر، وهذه الكثرة الكاثرة في التأليف تحمد من جهة صونها للتراث، واحتوائها على أكثر ما قرأ المصنف في حياته المديدة، وتُنقد من ناحية اهتمامها بالكم لا بالكيف واحتوائها

على ما يجب إهماله من أمور الفسقة والطائشين لأن الذي يشغل نفسه بالتدوين الدائم لا يجد الفراغ المطمئن للمعاودة والتصحيح، وكتب ابن الجوزي ككتب السيوطي في حاجة إلى معاودة لم تكن متعذرة على نابغة حصيف مثله، فقد نقل في كتاب (ذم الهوى) من مسترخص القصص، ما كان يجب ألا يترخص في سرده، كما نسب أشياء خطيرة لائمة كبار مع أمثال الغزالي والجويني ويحيى بن أكثم لا يعقل أن تصدر عنهم، وله من ذلك فخر مستطيل ممتد، كان من اللائق أن يترفع عنه، وقد يحتاج إلى ترداد المفاخر العلمية والمباهاة بها مفكر مظلوم كأبي حيان التوحيدي إذ لم يجد من ينصفه في عصره فهو مضطر في معرض الشكوى إلى أن يُسمع الصم جلجلة مناقبه، وأغاريد مآثره، أما أن يكثر فقيه واعظ داعية من حديث أمجاده، وله صيت الإمامة، وجاه الرئاسة، فهذا ما يقع موقع الاعتراض من نفوس المتأملين.

لقد كتب ابن الجوزي كثيراً، ووعظ كثيراً، ومن خير ما كتبه حديثه عن شرود نفسه، وتلمُّسه أوجه الهداية لها حين خط سفره البديع (صيد الخاطر) وهو من صميمه اعترافات داعية غيور، رأى نفسه محوطة بما ينكره من المخاطر فخاف عليها حين وجد الشر منها وفيها. واضطر إلى مواجهة حياته الداخلية متسمعاً إلى خوالج الأماني، وهمسات الرغائب، وصرخات المطامع في أعمق أعماقه، وشاء أن ينقل ذلك من ظلام الكتمان إلى فضاء البوح والإعلان، وذلك علاج نفسي يؤيده العلم المعاصر لأن في التنفيس عن المشاعر المكظومة تهدئة لها، كما أن في محاولة تسطيرها تعرُّفاً واضحاً لأسبابها الخافية إذ تكون في موضع مشاهدته الدائمة، وقد كان أحد أساطين التحليل النفسي في عصرنا الحديث ينصح مرضاه بتسجيل خواطرهم المتدافعة كما تتوارد دون تنقيح أو اختيار، ثم يأمرهم بمعاودة قراءتها بعد فترة ما، ليستطيعوا نقد أنفسهم نقداً ذاتياً، وإذ ذاك يعرفون موضع الشذوذ

ومكمن الاعتدال فيما يتدفق في نفوسهم من الخلجات وكأني بابن الجوزي وقد استمع كثيراً إلى نفسه حين استعرض خوالجها المتواثبة ثم رأى أن يفيد القارئ من ناحية أولى، حين يقدم إليه ما يجد فيه بعض الإقناع والإمتاع كما يفيد نفسه من ناحية ثانية حين يخلص من أعباء ثقال يطرحها على الورق الأبيض فما يشعر لها بثقل يئود.

وقارئ ابن الجوزي في كتاب صيد الخاطر - بنوع خاص - يشعر نحوه بحب عطوف، إذ يجده يتحدث عن ضعفه النفسي بعيداً عما يترا ءى في كتبه الأخرى من صيحات المباهاة، وهو في صميمه إنسان يشبه قارئه في كثير مما يحس، وقد تجرد الكاتب الداعية في أسلوبه المنطلق من زيف الصناعة اللفظية التي انتشرت لدى معاصريه فانطلق بيانه سهلاً ميسراً حتى كاد أن يكون حديثاً هامساً بين صديقين فإذا شئت صورة لبعض ما نعنيه من هذا الانطلاق الطبيعي السهل فاستمع إلى مثل قوله(1):

«تفكرت في نفسي فرأيتني مفلساً من كل شيء إن اعتمدت على الزوجة لم تكن كما أريده، فإن حسنت صورتها لم تكمل أخلاقها، وإن تمت أخلاقها كانت مريدة لغرضها لا لي، ولعلها تنتظر رحيلي.

وإن اعتمدت على الولد فكذلك، والخادم والمريد إن لم يكن لهما فائدة لم يريداني وأما صديق فليس بموجود، وأخ في الله كعنقاء مغرب، ومعارف يفتقدون أهل الخير ويعتقدون فيهم قد عُدموا، وبقيت وحدي، وعدت إلى نفسي، وهي لا تصفو لي أيضاً، ولا تقيم على حالة سليمة، فلم يبق إلا الخالق سبحانه، فرأيت أني إن اعتمدت على إنعامه فما آمن ذلك البلاء، وإن رجوت عفوه فما آمن عقوبته، فواأسفاه، لا طمأنينة ولا استقرار.

واقلقي من قلقي!! واحرقي من حرقي!! بالله ما العيش إلا في

الجنة، حيث يقع اليقين بالرضى والمعاشرة لمن لا يحزن ولا يؤذى، فأما الدنيا فما هي دار ذاك».

اقرأ هذا النص مرة ثانية، وقف عند قوله (واأسفاه لا طمأنينة ولا استقرار! واقلقي من قلقي واحرقي من حرقي، بالله ما العيش إلا في الجنة) فستجد ما يصور شعور الداعية الواعظ حين يفقد الطمأنينة التي يمنحها الناس بوعظه الهادئ! والقرار الذي يساعد من ضل الطريق على تحقيقه، فهو إذن طبيب يداوي الناس وهو مريض أو هو يعتقد ذلك إن لم يكنه، وهو اعتقاد صدر عنه في أكثر ما دوّن من خلجات، وتلك حساسية نفس مؤمنة تدل على قلق يحذر العاقبة ويتعاظم النجاة.

كان ابن الجوزي رأساً في الفقه والدعوة والإرشاد، وله مع ذلك رغباته المتطلعة، وأمله الجانح، وقد يكون في هذه الرغبات ما يجافي السبيل الأمثل الذي يؤكده في عظاته الأسبوعية، وصرخاته المنبرية، فيقع في صراع متأزم بين العقل والهوى، وبين الهدى والضلال، ثم يستريح إلى تسجيل ألوان من هذا الصراع المحتدم، والرجل مؤمن أتم الإيمان، فلابد أن يسيطر إيمانه على اتجاهاته المترددة في مهاب الأعاصير، وقد تجلت هذه السيطرة في سلوكه الشخصي إذ اعترف أنه لا يهم باقتراف محرم صريح، فذلك ما تنقطع دونه أعناق المؤمنين، ولكنه يهم بالمشتبه في أمره، أيحل أم يحرم، أيجوز أم لا يجوز؟ وقد تحدث الرجل كثيراً عن تردده في هذه الأمور المشتبهة، فضرب أمثلة كثيرة منها، ولكل مثال مذاقه الخاص وطعمه المنفرد، وسنحاول أن نتابعه في هذا المجال لنرى كيف صدق قارئه الحديث.

- 2 -

1 - قال ابن الجوزي (قدرت في بعض الأيام على شهوة للنفس هي عندها أحلى من الماء الزلال في فم الصادي، وقال التأويل ما هنا

ما يمنع أو يعوق، إلا نوع من الورع، وكان ظاهر الأمر امتناع الجواز، فترددت بين الأمرين، ومنعت النفس عن ذلك، فبقيت حيرتي لمنع ما هو الغاية في غرضها من غير صاد عنه إلا حذر المنع الشرعي، فقلت لها يا نفس، والله ما من سبيل إلا ما لا يؤمن من دونه، فتقلقلت - يريد نفسه - فصحت بها، كم وافقتك على مراد ذهبت لذته، وبقي التأسف على فعله فقدّري بلوغ المؤمن من هذا المراد؟ أليس اللوم يبقى في مجال اللذة أضعاف زمانها؟ فقالت: كيف أصنع؟ فقلت:

صبرت والله ما بي جلادة على الحب، لكني صبرت على الرغم

وها أنذا أنتظر حسن الجزاء من الله عز وجل على هذا الفعل) أ.هـ.

فهذا موقف من مواقف الصراع النفسي بين رغبات الهوى وشكائم العقل حين أقدم ابن الجوزي على شهوة هي عنده أحلى من الماء الزلال في فم الصادي، وقد فكَّر الفقيه الدارس فوجد الأمر يباح عن طريق التأويل المتلمس لا عن طريق النص الصريح، فظاهر الأمر يوحي بالحرمة وباطنه يشير بالجواز، فوقع في صراع بين الظاهر المانع، والباطن الدافع، ورأى أن يستجيب لشكيمة العقل فانتصر على نفسه بعد حرب أهلية دارت رحاها في أطوائه الخافيات. وأظنني أكلف الرجل أكثر مما يطيق عصره حين أنتظر منه أن يسرد الأمر كما كان فيتحدث عن هذه الشهوة بما يوضحها، لنحكم له أو عليه حين نعرف أي شيء حُبب إليه ثم امتنع عنه، ولعلنا نفتي بغير ما أفتى من الحرمة أو الجواز؟ إخالنا لم نكن ننتظر من ابن الجوزي هذا الكشف الصريح، فالرجل داعية ملتزم قبل أن يكون أديباً يسجل الخواطر دون اهتمام بعواقب التسجيل، ولكن نفس القارئ ذات تطلع، وتؤثر أن ينكشف الحجاب دون مداراة.

ومهما وجدنا اليوم من أصحاب الاعترافات المعاصرة من لا يبالي بالتحدث عن نقائصه، فإننا نلحظ أن هذا المستخف الجريء لا يقول جميع ما لديه، بل يحاول أن يحتجز ما يراه موضع مؤاخذة توجب السخط عليه، ومهما أفحش في استخفافه فقد طوى ما لا يقدر على البوح به، حين تعمّد بعض التبريرات الملفقة لما يذكر من السقطات، وكأنه دُفِع إليها بضرورة لا محيد عنها، فإذا كان ابن الجوزي حذِراً في كشف بعض المستورات فله من مقامه الديني ومركزه القيادي خير شفيع.

ونعود إلى اعتراف ثان من اعترافاته فننقل عنه قوله[2]:

2 - نازعتني نفسي إلى أمر مكروه في الشرع، وجعلت تنصب إلى التأويلات (لقد تكررت هذه التأويلات كثيراً في اعترافات الرجل وكأنها أمر لا يحيد عنه) وتدفع الكراهة، وكانت تأويلاتها فاسدة، والحجة ظاهرة على الكراهة (يلحظ القارئ الفقيه أن الكراهة شيء والحرمة شيء آخر) فلجأت إلى الله تعالى في دفع ذلك عن قلبي، وأقبلت على القراءة، وكان درسي قد بلغ إلى سورة يوسف فافتتحتها وذلك الخاطر قد شغل قلبي حتى لا أدري ما أقرأ، فلما بلغت إلى قوله تعالى ﴿**معاذ الله، إنه ربي أحسن مثواي**﴾ تنبهت، وكأني خوطبت بها فأفقت من السكرة، فقلت يا نفسي أفهمت؟ هذا حرٌّ بيع ظلماً، فراعى حق من أحسن إليه، وسمّاه مالكاً، وإن لم يكن عليه ملك، فقال: «إنه ربي، ثم زاد بيان ما أوجب كفه عما يؤذيه فقال: أحسن مثواي، وأنت عبد على الحقيقة للمولى، ومازال يحسن إليك من ساعة وجودك، وأن ستره عليك الزلل أكثر من عدد الحصى».

فهذا موقف مماثل للموقف الأول من بعض وجوهه، إذ لم يحفل بصراع متأزم كسابقه، بل جاء الاطمئنان الشافي سريعاً من آية كريمة

في الذكر الحكيم، إذ هو شفاء لصدور المؤمنين يقع من النفس الصادية موقع النمير، وقد ذهب ابن الجوزي إلى ساحة الدرس متأزماً، ولم يعلم أن الانفراج منه قاب قوسين فيما سيشرح من درس التفسير حين يوازن بين مأساة يوسف الصديق ومأساته فيكر على نفسه بالملام تائباً ويلقي عصاه بعد سير طويل.

3 - ثم يتجدد الموقف ثالثة فيتحدث الإمام بوضوح كاشف في قوله[3]:

قال بعض المعتبرين - يعني نفسه - قدرت على لذة ظاهرها التحريم، وتحتمل الإباحة، إذ الأمر فيها مردد، فجاهدت النفس فقالت: أنت ما تقدر، فلهذا تترك، فقارب المقدور عليه فإذا تمكنت كنت تاركاً حقيقة، ففعلت وتركت، ثم عاودت مرة أخرى في تأويل أرتني فيه الجواز، وإن كان الأمر يحتمل، فلما وافقتها أثر ذلك ظلمة في قلبي لخوف أن يكون الأمر محرّماً، فرأيت أنها تارة تقوى عليَّ بالترخيص والتأويل، وتارة أقوى عليها بالمجاهدة والامتناع، فإذا رخَّصت لم آمن أن يكون ذلك الأمر محظوراً، ثم أرى عاجلاً تأثير ذلك الفعل في القلب، فلمّا لم آمن عليها بالتأويل، تفكرت في قطع طمعها من ذلك الأمر المؤثر، فلم أر ذلك إلا بأن قلت لها: قدِّري أن هذا الأمر مباح قطعاً، فوالله الذي لا إله إلا هو لا عدت إليه، فانقطع طمعها باليمين والمعاهدة، وهذا أبلغ دواء وجدته في امتناعها، لأن تأويلها لا يبلغ إلى أن تأمر بالحنث والتكفير، فأجود الأشياء قطع أسباب الفتن، وترك الترخص فيما يجوز، إذا كان مؤدياً إلا ما لا يجوز، والله الموفق).

هنا استوت سفينة ابن الجوزي على الجودي، فاطمأنت بعد اضطراب، لقد نازعته نفسه إلى ما يشتبه فيه الأمر فوافقها متأولاً، فكانت النتيجة أن أظلم قلبه بعض الإظلام، لخوف أن يكون الأمر محرماً، وشبّ الصراع المعهود، وبعد دفع وجذب رأى المتصارع في

بحره اللجي وقد غشيه موج فوق موج أن يستريح من الغاشية الطامة بترك التأويل نهائياً، فصاح بنفسه (لقد أرى أن هذا الأمر مباح قطعاً، ولكن لا أعود إليه والذي نفسي بيده).

وهنا نهض اليأس المصمم سداً منيعاً يرد اللجج المتصارعة فتذهب كليلة إلى حيث تتبدد على صخور العزم، ولكن متى تم ذلك؟ لقد تم بعد عناء طويل، ومجاهدة حائرة ومكابدة لاعجة، ولم ينحسم دون يمين مغلظ لا سبيل إلى الحنث فيه بحال، فانتصر الرجل على شيطانه الألد انتصاراً لم يأت سهلاً رخاء ولكن بعد حومة ساخنة مشتجرة الرماح، فليس الأمر بالسهولة التي يتصورها بعض السذَّج من الذين يكتفون برفع الأكف إلى السماء تائبين، ثم يرتدون لما كانوا يقترفون، فما أسهل أن نعلن المتاب ولكن ما أصعب أن نصر عليه عازمين واثقين.

- 3 -

ننتقل إلى مسألة أخرى تحدث عنها ابن الجوزي حديثاً لا يخلو من التعارض في ظاهره، إذ أنه لم يكتب اعترافاته في مدى متصل، بل كان يُسجل خطراته على أبعاد مختلفة وإذا كانت هذه الخطرات وليدة انفعالات شتى تختلف وتأتلف، فإن اختلاف هذه الخواطر في بعض نتائجها الأخيرة مما يُعقل معناه إذا نظرنا إلى تذبذب النفس البشرية بين الصعود الناهض والهبوط العاثر، لقد تحدث ابن الجوزي عن اعتزال الرؤساء والاتصال بهم حديث من أخذته الحيرة في الجزم برأي واحد لا يختلف، وسنعرض من اعترافاته ما يدل على هذه الحيرة المتعددة الأسباب، فهو في بعض ساعاته يقول[4] بتصرف يسير.

(ومَن رُزق طيباً، فليراع حاله، وليحذَر من التغير، وإنما تدوم حاله بدوام التقوى وقد كنت رزقت قلباً طيباً، ومناجاة حلوة، فأحضرني

بعض أرباب المناصب إلى طعامه، فما أمكن خلافه فتناولت وأكلت منه، فلقيت الشدائد، ورأيت العقوبة في الحال، واستمرت مدة، وغضبت على قلبي، وفقدت كل ما أجده، فقلت، واعجباً كنت في هذا كالمكره، ثم فكرت، فإذا به قد تمْكُن مداراة الأمر بلقيمات يسيرة، ولكني تناولت بشهوة أكثر مما تدفع المداراة.

فقالت لي النفس: ومن أين لي أن عين هذا حرام؟ فقالت اليقظة: وأين الورع من الشبهات؟ فلماذا تناولت بالتأويل لقمة استحلينها بالطبع، فلقيت الأمرين بفقد القلب؟.

ما معنى هذا؟

معناه أن الرجل يعترف بأنه اضطر إلى تناول طعام عند ذي منصب كبير، وهو في أعماقه لا يرى أن صاحب المنصب الكبير يصدر عن الشرع فيما يكسب من الرزق، فلم يشأ أن يخالف متأولاً، إذ قال في نفسه أنها لقيمات يسيرة سيزدردها دون اشتهاء، ومع ذلك فإنه فقد نور قلبه غبّ الطعام، فأخذ يراجع نفسه محاسباً.

ولكن كيف فقد ابن الجوزي نور قلبه فجأة عقب أكلة لم تقع من نفسه موقع القبول؟ يخيل إليّ أن الإمام كان يُحسّ في شعوره الباطني أن صاحب الدعوة يغتصب المال من الناس اغتصاباً، وإن وجد من عقله الواعي تبريراً منطقياً بأنه لا يجزم بالحرمة بل يظنها ظناً لا يبلغ درجة الاستيقان، وقد لبّى الدعوة وراء هذا التبرير، ولكنه لم يستطع الخلاص من إحساسه الباطني. وإن وجد التبرير المنطقي، فتكدرت نفسه، وغامت روحه، ولابد لمن يقع في مثل حالته أن يلمس نور قلبه فلا يجده، وهذا ما اعترف به الكاتب في شجاعة مخلصة، ومن ذا الذي ينجو عقله الباطن مهما أسعفه العقل الواعي بالتبرير؟.

هذا ما ألمسه تلميحاً من الكاتب آنة، وتصريحاً آنة أخرى، لأنه نصح كثيراً بمجانبة الرؤساء وقال عنهم فيما قال[5] بتصرف يسير «احذروا إخواني من الترخُّص فيما لا يؤمن فساده، فإن الشيطان يزين المباح في أول مرتبة، ثم يجر إلى الجناح، وهذا أعجب مصايد إبليس التي يصيد بها العلماء، يتأولون العواقب للمصالح فيستعجلون ضرر المفاسد، ومثاله: أن يقول (إبليس) للعالم: ادخل على هذا الظالم فأشفع في مظلوم، فيستحل الداخل رؤية المنكرات، ويتزلزل دينه، وربما صار بذلك أظلم من صاحبه، فليحذر من المصايد فإنها خفية، وأسلم ما للإنسان العزلة، خصوصاً في زمان قد مات فيه المعروف وعاش المنكر، ولم يبق لأهل العلم موقع لدى الولاة، فمن داخلهم دخل معهم فيما لا يجوز، ولم يقدر على جذبهم مما هم فيه».

فإذا تركنا هذا القول ناظرين إلى حياة المؤلف العلمية كما دوّنها مؤرخوه، وكما تحدث عنها بنفسه في أكثر من مؤلَّف فإنا نجده يتمدح بالصيت المدوي، ويفخر، باستماع الرؤساء إلى وعظه، ويذهب إلى دار الخليفة العباسي ليلقى الدروس فيجد التحييذ والإطراء، وقد قال في نفسه موازناً بينه وبين زميله الواعظ الداعية أبي الخير القزويني[6].

«وكنت أتكلم أسبوعاً، وأبو الخير أسبوعاً، وجمعي عظيم، وعنده عدد يسير ثم شاع أن أمير المؤمنين لا يحضر إلا مجلسي.

وحدثني بعض خدم الخليفة أن الخليفة حضر يوماً المجلس (مجلس الوعظ) متحاملاً لمرض حصل له «قال، ولولا شدة محبتك لما حضر، لما كان اعتراه من الألم، وتكلمت يوم عرفة بباب بدر، فكان مجلسي عظيماً، تاب فيه خلق كثير، وقُطّعت شعورٌ كثيرة. وكان السلطان حاضراً).

فماذا نقول في ذلك؟.

نقول إن الرجل بشر، يتمدّح به الناس، وكلهم - إلا من عصم الله - يحبون أن يعظم مقامهم لدى الحاكمين ولا يقال إن ابن الجوزي قد كتب ذلك قبل أن يستوحش من الرؤساء، لأن كتاب صيد الخاطر من أخريات مؤلفاته، وقد حمل خلاصة تجاربه التي ظلت رهن الملاحظة والتعديل بل حتى دفعت بالرجل إلى الرأي الأخير في صيد الخاطر وما تلاه، وهذا الرأي يوجب العزلة إن جر الاتصال إلى الشر، ويرحب بالاتصال إن دعا إلى الخير، ونحن هنا لا يهمنا أن نأتي بالحكم الخُلُقي على العزلة والاتصال معاً، بل نريد أن نصور الخوالج المتضاربة في نفس تحلل المواقف مترددة بين اتجاهين مختلفين لتعرف الخطوات الصحيحة في كل اتجاه، وسننقل من كلامه ما يصور قلقه الفكري الدائم، وهو قلق يُحسب للرجل في ميزان التقدير إذ لا يمل النظر الفاحص بل يظل يُبدئ ويعيد.

1 - يقول ابن الجوزي[7]:

(من أراد اجتماع همه، وإصلاح قلبه، فيحذر من مخالطة الناس في هذا الزمان، فإنه قد كان يقع الاجتماع على ما ينفع ذكره، فصار الاجتماع على ما يضر، وقد جرّبت على نفسي مراراً أن أحصرها في بيت العزلة لتجتمع هي، ويضاف إلى ذلك النظر في سير السلف فأرى العزلة حمية، والنظر في سير السلف دواء، واستعمال الدواء مع الحمية نافع، فإذا فسحت لنفسي في مخالطة الناس ولقائهم تشتت القلب المجتمع ووقع الذهول عما كنت أراعيه، وانتقش في القلب ما قد رأته العين، وفي الضمير ما تسمعه الأذن، وفي النفس ما تطمع في تحصيله من الدنيا، وإذا جمهور المخالطين أرباب غفلة، والطبع بمجالستهم يسرق من طباعهم، فإذا عدت أطالب القلب لم أجده، وأروم ذلك الحضور فأفقده، فيبقى في غمار ذلك اللقاء أياماً حتى ما يسلو الهوى، وما فائدة تعريض البناء للنقض، فإن دوام العزلة كالبناء،

والنظر في سير السلف يرفعه، فإذا وقعت المخالطة انتقص ما بُني في مدة في لحظة، وصعُب التلاقي وضعف القلب.

إلى أن قال: الزم خلوتك، وراعِ ما بقيت، وإذا قلقت، النفس مشتاقة إلى لقاء الخلق فاعلم أنها تُعد كَدِرة، ولو كان عندها شُغل بالخالق لما أحبّت الزحمة، كما أن الذي يخلو بحبيبه لا يؤثر حضور غيره، ولو أنها عشقت طريق اليمن لم تلتفت إلى الشام»، أ.هـ.

فهذا حديث صارم قاطع يدعو إلى العزلة مبيناً أثر المخالطة في كُدرة الروح، وتسرب الطبائع الهابطة إلى الجلساء عفواً دون قصد فتغيم النفس بكُدرة تطغى على ما كسبه العالم من صفاء التفكير ولذة المذاكرة في هدوء الخلوة، وسكينة المنزل وقد يكون الأجدر أن نقرن هذا القول بحديث آخر عن العزلة في صيد الخاطر جاء فيه.

- (رأيت نفسي كلّما صفا فكرها أو اتعظت بدارج، أو زارت قبور الصالحين تتحرك همّتها في طلب العزلة، والإقبال على معاملة الله تعالى، فقلت لها وقد كلمتني في ذلك. حدّثيني ما مقصودك؟ وما نهاية مطلوبك؟ أتراك تريدين مني أن أسكن قفراً لا أنيس به فتفوتني صلاة الجماعة؟ ويضيع مني ما علمته لفقد من أعلمه، وأن آكل الجشب الذي لم أتعوده، فيقع عضدي طليحاً في يومين!! وأن ألبس الخشن الذي لا أطيقه فلا أدري من كرب محمولي أين أنا؟ وأن أتشاغل عن طلب ذرية تبقى بعدي مع بقاء القدرة إن وافقتك، اعلمي أن البدن مطية إذا لم يُرفق بها لم تصل براكبها إلى المنزل، وليس مرادي بالرفق الإكثار من الشهوات، وإنما أعني أخذ البُلْغة الصالحة للبدن، فحينئذ يصفو الفكر. ويصح العقل، ويقوى الذهن، ألا ترى إلى تأثير المعوقات عن صفاء الذهن في قوله عليه السلام (لا يقضي القاضي وهو غضبان) وهل الطبع إلا ككلب يشغل الآكل، فإذا رمى له ما يتشاغل

به طاب له الأكل، أما الانفراد والعزلة فعن الشر لا عن الخير، ولو كان فيها لك وقع خير، لنقل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وعن أصحابه رضي الله عنهم).

هذا إذن منحنى آخر اتجه إليه الرجل في اعترافاته المختلفة، والأمر في العزلة ليس من الالتباس والاشتباه بحيث تشتجر فيه الآراء، وتختلط الأقوال فما كان لابن الجوزي أن يجهل أنه لا رهبانية في الإسلام، ولكن المسألة هنا ليست مسألة حكم شرعي يعلن، المسألة مسألة صراع يجب أن يُحسم في نفس ابن الجوزي التي ليست كلها عقلاً تاماً فتخضع للمنطق وحده: ولكنها ذات وجدان يصاحب العقل ويمتد بسلطانه على كثير من الخوالج والأحاسيس، وهنا كان تردد الكاتب في أمر العزلة حين أخذ يسجل خواطره المتعاقبة في صراعها المتناحر، فهو هنا عالم نفسي يرصد الخوالج ويتصفّح النوازع وليس فقيهاً يُصدر الحكم المقرر الصريح، والرجل يعد بتاريخه الحافل، وعلاقاته الواسعة، وتلاميذه الكثيرين قد انتصر عملياً على هواجس الاعتزال والانكماش، فصار في واقعه المدوَّن تاريخياً من قادة الجيل، ولكن هذه القيادة المتصلة بالطوائف المختلفة لا تمنع هواجس النفس أن ترد شتَّى الموارد المتضاربة، وحديث العزلة أحد هذه الهواجس التي سيطرت على الرجل زمناً طويلاً فكشف عن مناحيها المتعددة ومازال بها حتى اهتدى إلى جانب مطمئن ركن إليه في دعة وسكون وعبر عنه حين قال[8]:

2 - «مازالت نفسي تنازهني بما يوجبه مجلس الوعظ، وتوبة التائبين، ورؤية الزاهدين إلى الزهد والانقطاع عن الخلق والانفراد بالآخرة، فتأملت ذلك فوجدت عمومَه من الشيطان، فإن الشيطان يرى أنه لا يخلو لي مجلس من خلق لا يحصون، يبكون ويندمون على ذنوبهم، ويقوم في الغالب جماعة يتوبون ويقطعون شعور الصبا

وربما بلغوا خمسين ومائة، ولقد تاب عندي في بعض الأيام أكثر من مائة، وعمومهم صبيان قد نشأوا على اللعب والانهماك في المعاصي، فكأن الشيطان لبعد غوره في الشر رآني أجتذب إليّ الناس فأراد أن يشغلني عن ذلك بما يزخرفه، ليخلو هو بمن اجتذبه من يده، وقد حسن إلى الانقطاع عن المجالس وقال: لا يخلو عن تصنّع للخلق، فقلت: أما زخرفة الألفاظ وتزويقها وإخراج المعنى في مستحسن العبارة ففضيلة لا رذيلة، وأما أن أقصد الناس بما لا يجوز في الشرع فمعاذ الله. ثم رأيته (الشيطان) يريني في التزهد قطع أسباب، ظاهرها الإباحة من الاكتساب، فقلت له: فإن طاب لي الزهد، وتمكنت من العزلة تفد ما بيدي وأحتاج بعض عائلتي، ألست أعود القهقرى؟ فدعني أجمع ما يسد خلتي ويصونني عن مسألة الناس!

ثم قال المؤلف: وأما الانقطاع فينبغي أن تكون العزلة عن الشر لا عن الخير، والعزلة عن الشر واجبة على كل حال، وأما تعليم الطالبين وهداية المريدين، فإنه عبادة العالم، وإن من تغفيل بعض العلماء إيثاره التنقل بالصلاة والصوم عن تصنيف كتاب، أو تعليم علم ينفع، لأن ذلك، بذر يكثر ريعه، ويمتد زمان نفعه).

- 4 -

وبعد فقد طوّف ابن الجوزي في ميادين كثيرة جديرة بالنظر والتأمل، فكتب اعترافات صادقة تظهر ضعفه النفسي كإنسان، وهذا ما جعل صيد الخاطر ذا رصيد ضخم في عالم النفس البشرية وفي علم الاجتماع معاً لأن الذي يتحدث عن ضعفه النفسي أخ يقاسمني شعوري الذاتي الذي ألمسه في كل لحظة، فأنا قسيمة في مأزقه أحنو عليه ويحنو علي، أما الذي يتباهى بما يتوهمه من مجده فثقيل النبرة، خشن

الصوت، ولن تجد من يواصل قراءته دون مضمن وامتعاض، وبعض رجال الدين في الغرب وأمريكا يصدرون مذكرات شخصية لها طابعها التوجيهي، ومغزاها النفسي معاً، وفي هذه المذكرات ما يسمو إلى أرفع نماذج الأدب العالمي، ولن نعدم من رجالنا الكبار في الأدب الإسلامي من سبقوا إلى هذا الرصد النفسي كالغزالي وابن الجوزي وابن حزم وابن حيان، وإذا كان كل صراع نفسي في دنيا الناس قد نشأ عن امتداد الآمال من جهة. وقصور التنفيذ من جهة ثانية، فإن المعركة بين الواقع الراهن والأمل المنشود هي الميدان الحقيقي للصراع، والآمال لا تُورق دائماً ولا تسقط أشهى الثمار، بل تقوم الحوائل الحاجزة دون الكثير منها، وقد تتحقق فلا ينتفع بها الراجي حين لا يقنع بها، بل تجعله يمتد بأحلامه إلى ما هو أبعد فيعيش دائماً قلقاً مستوفزاً، كلما اجتاز أفقاً نائياً استشرف إلى سواء، وفي صيد الخاطر ما يشير إلى ذلك في بوارق لامعة، وبوادر خاطفة وإذا كان لنا أن نودّع القارئ في هذا العرض المحدود ببعض ما يصوّر الصراع بين الواقع والأمل، فإننا نُسمعه هذه الهمسات الصادقة التي تشير إلى القلق والظمأ بعيداً عن السكينة والاطمئنان من قول ابن الجوزي ببعض التصرف اليسير(9).

«ما ابتُلي الإنسان قط بأعظم من علو همته، وذلك أني أريد من العلم ما أتيقن أني لا أصل إليه لأني أحب نيل كل العلوم على اختلاف فنونها، وأريد استقصاء كل فرد منها، وهذا ما يعجز العمر عن بعضه، ثم أريد في النهاية العمل بالعلم فأتوق إلى ورع بشر الحافي، وزهادة معروف السكرخي، وهذا مع مطالعة التصانيف وإفادة الخلق ومعاشرتهم بعيد، ثم إني أروم الغنى عن الخلق، والاشتغال بالعلم مانع عن الكسب، ثم أني أتوق إلى طلب الأولاد كما أتوق إلى تحقيق التصانيف، وفي طلب ذلك ما فيه من شغل القلب المحب للتفرد، ثم أني أروم الاستمتاع بالمستحسنات، وفي ذلك امتناع من جهة المال،

وكل ذلك جمع لأضداد، فأين أنا؟ وما وصفته من حال من كانت غاية همّته الدنيا؟ غير أني استسلمت لتعذيبي، ولعل تهذيبي في تعذيبي).

ولعل التهذيب في التعذيب! خاطرة رائعة تصلح أن تكون ختاماً مشجياً لهذه الإحساسات.

ونحن بعد أن وقفنا على سريرة الرجل الكبير نحتاج أن نرى صورة حية من مجلسه العلمي في أشهر مساجد بغداد، إذ سمحت الظروف بصورة نادرة المثال سجلها رحالة كبير عن عيان، سجلها الرحالة الأندلسي ابن جبير فجاءت صورة باهرة مثيرة قل أن تتاح لأحد ممن عرفناهم أو قرأنا عنهم من كبار المرشدين، وابن جبير كما نعرفه في رحلته لم يكن يخالف الواقع إلى المبالغة، وهو في حقيقته فقيه محدث متدين، يحرص على تسجيل أخبار الصالحين والهداة ومجاهدي الحروب الصليبية من الأبطال، ويفيض في الحديث عن المزارات والمناسك ومواسم العبادة من صوم وحج وزكاة، ولو جُرّدت رحلته مما يتعلق بمسائل الدين ومناسكه والحديث عن رجاله وعلمائه ما وجد شيء ذو بال، بل إن رحلته من الأندلس إلى المشرق في لُبابها الصريح كانت رحلة دينية تهدف إلى التوبة والتطهير وغفران الذنوب بزيارة بيت الله في مكة وروضة الرسول في المدينة. فقد قيل إن سبب الرحلة الأولى هو (أن أبا سعيد بن عبدالمؤمن صاحب غرناطة استدعاه ليكتب له كتاباً وهو على شرابه، فمد يده إليه بكأس، فأظهر الانقباض وقال: يا سيدي ما شربتها قط، فقال: والله لتشربن منها سبعاً، فلمَّا رأى العزيمة شرب سبع أكؤس، فملأ له السيد الكأس من دنانير سبع مرات وصب ذلك في حجره، فحمله إلى منزله، وأضمر أن يجعل كفارة شربه الحج بتلك الدنانير، ثم رغب للسيد وأعلمه أنه حلف بأيمان لا خروج له عنها أن

يحج في تلك السنة، فأسعفه وباع ملكاً له تزود به وأنفق تلك الدنانير في سبيل البر).

أخذ ابن جبير يجوب الآفاق حتى قدم بغداد عاصمة الخلافة، ولم تقع منه هذه المدينة الزاهرة موقع الارتياح، فقد ذهب أكثر رسمها ولم يبق إلا شهير اسمها، فلا حسن فيها يستوقف البصر، وأهلها يتصنعون بالتواضع رياء، يزدرون الغرباء ويُظهرن لمن دونهم الألفة والإباء، والغريب فيهم معدوم الأرفاق، متضاعف الإنفاق، فسوء معاشرة أبنائها يغلب على طبع هوائها ودمائها، أستغفر الله، إلا فقهاءهم المحدثين ووعاظهم المذكّرين).

وكأني بابن جبير وقد استثنى الفقهاء والمحدثين إجلالاً لابن الجوزي، فقد تحدث عنه بما شاء الله أن يتحدث عن عالم ورع مهيب مفضال! وقد وصف مجلس وعظه وصفاً غريباً تقف منه على ما كان يتبع في عصره لدى الوعظ من تقليد، إذ أن المجلس الديني كان يبدأ عادة بتلاوة آيات من الذكر الحكيم، يقرؤها في المجلس الواحد أكثر من عشرين قارئاً، لكل قارئ آيتان، وجميع الآيات في غرض واحد، حتى إذا انتهى القراء وقف الواعظ فألقى خطبة فياضة تدور حول الآيات المتلوة، فيأتي بها جميعاً مفسَّرة موضَّحة ومؤيدة بما يدور في فلكها من الحديث وقصص الهداة وعبر التاريخ، على أن يلتزم في خطبته الحرف الأخير من آخر آية كريمة قرأها المرتلون، فيكون مقطع الجملة وقافية العبارة دون تكلف أو افتعال فإذا فرغ من تفسيره تلقى الرقاع المختلفة تحمل أسئلة الجمهور، فيجيب عنها واحداً واحداً، لا فرق بين سؤال في موضوع الخطبة أو سؤال خارج عنه حول أي مشكلة تدور في الأذهان.

وكنت أظن أن نظام الأسئلة عقب المحاضرات أمر مستحدث نعرفه الآن فقط، ولكن حديث ابن جبير عن ابن الجوزي والقزويني

وغيرهما من المحاضرين يدل على أن الأمر في ذلك يرجع إلى مدى بعيد، وقد حضر الرحالة الطلعة ثلاثة مشاهد من مجالس الوعظ لابن الجوزي، فوصفها وصفاً متقارباً بحيث يُغني وصف المجلس الواحد عن أخيه، لا فرق بينهما إلا في موضوع الوعظ وفحواه، أما طريقة القراء ونظام التلاوة وتهيئة المجالس فكل ذلك يسير في وضع رتيب، وسننقل هنا وصفاً بديعاً لبعض مجالس ابن الجوزي ومستلزمات وعظه كما رسمها الرحالة الكبير - قال:

(ثم شاهدنا صبيحة يوم السبت مجلس الشيخ الفقيه الإمام الأوحد جمال الدين أبي الفضائل بن علي الجوزي بإزاء داره على الشطِّ بالجانب الشرقي، وفي آخره على إتصال من قصور الخليفة، وبمقربة من أبواب البصلية آخر أبواب الجانب الشرقي، وهو يجلس به كل يوم سبت، فشاهدنا مجلس رجل ليس من عمرو ولا زيد، وفي جوف الفرا كلُّ الصيد، ومن أبهر آياته وأكبر معجزاته أنه يصعد المنبر ويبتدئ القراء بالقرآن وعددهم ينيف على العشرين قارئاً فينتزع الاثنان منهم أو الثلاثة آية من القراءة يتلونها على نسق بتطريب وتشويق، فإذا فرغوا تلت طائفة أخرى على عددهم آية ثانية، ولايزالون يتناوبون آيات من سور مختلفات إلى أن يتكاملوا قراءة، وقد أتوا بآيات متشابهات لا يكاد المتّقد الخطر يحصيها عدداً أو يسميها نسقاً، فإذا فرغوا أخذ هذا الإمام الغريب الشأن في إيراد خطبته عجلاً مبتدراً، وأفرغ في أصداف الأسماع من ألفاظه درراً، وانتظم أوائل الآيات المقروءات في أثناء خطبته فقَراً، وأتى بها على نسق القراءة لها، لا مقدماً ولا مؤخراً، ثم أكمل الخطبة على قافية آخر آية منها، فلو أن أبدع مَن في مجلسه تكلف تسميته ما قرأ القراء آية آية على الترتيب لعجز عن ذلك فكيف بمن ينتظمها مرتجلاً ويورد الخطبة الغراء بها عجلاً **﴿أفسحرٌ هذا أم أنتم لا تبصرون﴾**، **﴿إن هذا لهو الفضل المبين﴾**.

فحدث ولا حرج عن البحر، وهيهات، ليس الخبر عنه كالخبر، ثم إنه أتى بعد أن فرغ من خطبته برقائق من الوعظ وآيات بينات من الذكر، طارت لها القلوب اشتياقاً، وذابت بها الأنفس احتراقاً، إلى أن علا الضجيج وتردد بشهقاته النشيج، وأعلن التائبون بالصياح، وتساقطوا عليه تساقط الفراش على المصباح، كلٌّ يُلقي بناصيته بيده فيُجزُّها، ويمسح على رأسه داعياً له، ومنهم من يُغْشى عليه فيُرفَع في الأذرع إليه، فشاهدنا هولاً يملأ النفوس إنابة وندامة، ويذكّر هول يوم القيامة،و فلو لمْ نركب ثبجَ البحر ونعتسف مفازات القفر إلا لمشاهدة مجلس من مجالس هذا الرجل لكانت الصفة الرابحة المفلحة الناجحة، والحمد لله على أن من تلقاه من تشهد الجمادات بفضله، ويضيق الوجود عن مثله والناس أثناء مجلسه ذلك يبتدرون المسائل وتطير إليه الرقاع فيجاوب أسرع من طرفة عين، وربما كان أكثر مجلسه الرائق من نتاج تلك المسائل والفضل بيد الله يؤتيه من يشاء لا إله سواه).

وظاهر من كلام ابن جبير أنه دهش لاتفاق الخطبة الوعظية مع الآيات القرآنية المتلوة، فهو يقول: (فلو أن أبدع مَن في مجلسه تكلّف تسمية ما قرأ القراء آية آية على الترتيب لعجز عن ذلك، فكيف بمن ينتظمها مرتجلاً ويُورد الخطبة الغراء بها عجلاً)، وربما تزول دهشة الرحالة حين يعلم أن هؤلاء القراء - كما أفهم - يعرفون ما سيقرؤون من ابن الجوزي قبل أن يلتئم الجميع، فالرجل لا محالة يجمع مادة الدرس من كتاب الله في موضوع واحد تتفرّق آياته في السور المختلفات، ثم يخبر بها القراء ليقوموا بتلاوتها. وللأصوات الحسنة تأثيرها النفاذ، فهي تمهد السبيل لتلقي الوعظ ومتابعة التفسير، فإذا نهض الإمام ابن الجوزي ليفسر النص بعد أن استمتع الحاضرون بتلاوته صادف موضع الرغبة والإقبال، وهذا مما يزيد توفيقه ونفاذه، ولن يقول قائل إن إعداد الآيات مما ينقص مقدرته على الارتجال، فهو آية اعتداده

بنفسه، ودليل تمكنه من الربط البديهي والتعليل الحاضر، والاستشهاد السريع، وحَقٌّ لمثله أن يقول فيه ابن جبير: (فلو لم نركب ثبج البحر ونعتسف مفازات القفر إلا لمشاهدة مجلس من مجالس هذا الرجل لكانت الصفقة الرابحة).. مع أنه رأى في رحلته الدنيا وشاهد مئات الرجال فكان ابن الجوزي أعظم من شاهد، وأجلّ مَنْ سمِع، وإني لأتساءل: ألا تعود مجالس الوعظ اليوم كما كانت بالأمس، فتكون بمثابة إنابة للعاصين، وتوبة للنادمين، ذلك أمل نرتجيه، وحلم نشتهيه، وإذا لم تُشاهد اليوم في عالم العياق، فحسبنا أن نقرأ عنها في سالف الأزمان:

مني إن تكن حقّاً تكن أحسن المنى وإلاّ فقد عشنا بها زمناً رغداً...

الهوامش

1) صيد الخاطر ص 458 للأستاذين علي الطنطاوي ناجي وأخيه.
2) صيد الخاطر ص 276 للأستاذين الطنطاويين.
3) صيد الخاطر ص 286 للأستاذين الطنطاويين.
4) صيد الخاطر ص 551.
5) نقلاً عن مقدمة صيد الخاطر ص 19 بقلم الأستاذ علي الطنطاوي.
6) ص 19 المصدر السابق.
7) صيد الخاطر ص 247.
8) صيد الخاطر ص 72.
9) صيد الخاطر ص 236.



مقصدية النص الشعري عند الباقلاني

ناصر بن سعد الرشيد

مقصد الباقلاني من التأليف:

1 - الرد على من أخذ يعدل القرآن إعجازاً ببعض الأشعار، ويوازن بين القرآن وبين غيره من الكلام، فقد ظهرت في عصر الباقلاني الذي بلغ علم الكلام فيه أوجه فئة وصفهم الباقلاني أنهم جهّال تشكك في إعجاز القرآن، وتزعم أن بعض أشعار العرب وكلامهم يمكن أن يرقى إلى مستوى البيان القرآني؛ بل قد يفضله، ويصف الباقلاني ما قاله هؤلاء أنه «ليس ببديع من ملحدة هذا العصر، وقد سبقهم إلى عظم ما يقولونه إخوانهم من ملحدة قريش وغيرهم، إلاّ أن أكثر ما كان طعن فيه في أول أمره استبان رشده، وأبصر قصده، فتاب وأناب، وعرف في نفسه الحق بغريزة طبعه، وقوة إتقانه لا لتصرف لسانه، بل لهداية ربه وحسن توفيقه»[1].

2 - الحاجة إلى الإفصاح عن معاني القرآن وأن الاشتغال به أوجب من الكلام في الجزء والعرض وبديع الإعراب وغامض النحو، ويحمل الباقلاني مسئولية التقصير في عدم الإفصاح هذا العلماء وأهل الصنعة في العربية وغيرها، يقول[2]: «وقد كان يجوز أن يقع ممن عمل الكتب النافعة في معاني القرآن، وتكلم في فوائده من أهل صنعة العربية وغيرهم من أهل صناعة الكلام أن يبسطوا القول في الإنابة عن وجه معجزته والدلالة على مكانه، فهو أحق بكثير مما صنفوا فيه من القول في الجزء ودقيق الكلام في

الأعراض وكثير من بديع الإعراب وغامض النحو، فالحاجة إلى هذا أمسُّ، والاشتغال به أوجب».

3 - الاستجابة لطلب التأليف في الإعجاز لتسقط الشبهات، وتزول الشكوك، فقد ذكر الباقلاني أن من أسباب تأليف هذا الكتاب أنْ «سألنا سائل أن نذكر جملة من القول جامعة تسقط الشبهات وتزيل الشكوك التي تعرض للجهال، وتنتهي إلى ما يخطر لهم، ويعرض لأفهامهم من الطعن في وجه المعجزة فأجبناه إلى ذلك متقربين إلى الله عز وجل، ومتوكلين عليه وعلى حسن توفيقه ومعونته»[3].

منهج التأليف: ذكر الباقلاني أن عمله في هذا الكتاب أن يبيِّن ما سبق فيه البيان من غيره دون بسط القول فيه لئلا يكون هذا التأليف «مكرراً ومقولاً، بل يكون مستفاداً من جهة هذا الكتاب خاصة، ونضيف ما يجب وصفه من القول في متصرفات الخطاب، وترتيب وجوه الكلام، وما تختلف فيه طرق البلاغة، وتتفاوت من جهته سبل البراعة، وما يشتبه له ظاهر الفصاحة، ويختلف فيه المختلفون من أهل صناعة العربية»[4].

ومهما يكن من أمر، فقد طرح الباقلاني أسئلة جعل إجاباتها مقصداً من مقاصد تأليفه ومنهاجًا، ومن هذه الأسئلة:

السؤال الأول: لماذا لم يحاول العرب معارضة القرآن، أي: لماذا لم يقبلوا بالتحدي رغم كثرة منافراتها ورغم فصاحتها، وقد تحداهم إليه حتى طال التحدي «وجعله دلالة على صدقه ونبوته، وتضمن أحكامه استباحة دمائهم وأموالهم وسبي ذريتهم، فلو كانوا يقدرون على تكذيبه لفعلوا، وتوصلوا إلى تخليص أنفسهم وأهليهم وأموالهم من حكمه بأمر قريب هو عادتهم في لسانهم، ومألوف من خطابهم، وكان ذلك يغنيهم عن تكلف القتال وإكثار المراء والجدال. وعن الجلاء

عن الأوطان، وعن تسليم الأهل والذرية للسبي. فلما لم يحصل هناك معارضة منهم علم أنهم عاجزون عنها، وقد بذلوا له السيف وأخطروا بنفوسهم وأموالهم، فكيف يجوز ألا يتوصلوا إلى الرد عليه، وإلى تكذيبه بأهون سعيهم ومألوف أمرهم، وما يمكن تناوله من غير أن يعرق فيه جبين أو يشتغل به خاطر، وهو لسانهم الذي يتخاطبون به مع بلوغهم من الفصاحة النهاية التي ليس وراءها مطلع والرتبة التي ليس وراءها منزع، ومعلوم أنهم لو عارضوه بما تحداهم إليه لكان فيه توهين أمره، وتكذيب قوله، وتفريق جمعه، وتشتيت أسبابه، وكان من صدق به يرجع على أعقابه، ويعود في مذهب أصحابه، فلما لم يفعلوا شيئًا من ذلك مع طول المدة ووقوع الفسحة، وكان أمره يتزايد حالاً فحالاً، ويعلو شيئًا فشيئًا، وهم على العجز عن القدح في آيته والطعن في دلالته»[5].

وهذا السؤال يتضمن سؤالاً آخر، وهو لماذا أسلم كثير ممن عجزوا عن معارضته؟ وجوابه عند الباقلاني نختصره بأن الحجة لزمتهم بعد عجزهم عن التحدي فلزموا حكم القرآن وبادروا إليه مستسلمين[6].

السؤال الثاني: هل في الكتب المنزلة أو غير المنزلة من إعجاز؟ وذكر من هذه الكتب التوراة والإنجيل وكتب الفلاسفة كزرادشت وماني، فقرر ألا إعجاز فيها وأنه لم يُتحَّ بها؛ لأن الإعجاز في رأي الباقلاني إنما يقع في النظم والتأليف، يقول[7]: «ليس شيء من ذلك بمعجز في النظم والتأليف وإن كان معجزاً كالقرآن فيما يتضمنه من الأخبار بغيوب، وإنما لم يكن معجزاً لأنا قد علمنا أنه لم يقع التحدي إليه كما وقع إلى القرآن».

كما يرى الباقلاني أنَّ اللغة التي وقع إليها التحدي عنصر جوهري في الإعجاز، واللغة العربية بحكم ما استودع فيها من أسرار بيانية تنفرد بالإعجاز عن اللغات الأخرى التي كتبت فيها التوراة

والإنجيل والصحف، «ذلك بأنَّا لا نجد في القدر الذي نعرفه من الألسنة الشيء الواحد من الأسماء ما نعرف من اللغة العربية، وكذلك لا نعرف فيها الكلمة الواحدة التي تتناول المعاني الكثيرة على ما تناولته العربية، وكذلك التصرف في الاستعارات والإشارات ووجوه الاستعمالات البديعية التي يجيء تفصيلها بعد هذا»[8].

السؤال الثالث: هل للبديع فائدة في معرفة الإعجاز؟! يرى الباقلاني أن البديع (الصنعة نفسها) لا يمكن الاستدلال به على إثبات الإعجاز؛ لأن هذه الوجوه البديعية إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها، والوجوه التي نقول إن إعجاز القرآن يمكن أن يعلم منها ليس مما يقدر البشر على التصنع له والتوصل إليه بحال[9] وأنه أيضًا «ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له كقول الشعر ورصف الخطب وصناعة الرسالة، والحذف في البلاغة، وله طريق يسلك ووجه يقصد، وسلم يرتقى فيه إليه، ومثال قد يقطع طالبه عليه»[10].

والباقلاني لا ينكر حسن البديع وبلاغته وأهميته في حسن الكلام؛ لكنه كان يريد أن يقرر أن الإعجاز ليس متعلقًا بهذا البديع، إذ يقول في رده على اعتراض أورده[11]: «وقد يمكن أن يقال في البديع: إن ذلك باب من أبواب البراعة، وجنس من أجناس البلاغة، وأنه لا ينفك القرآن عن فن من فنون بلاغاتهم. ولا وجه من وجوه فصاحتهم، وإذا أورد هذا المورد ووضع هذا الموضع كان جديراً، وإنما لم نطلق القول إطلاقًا لأنا لا نجعل الإعجاز متعلقًا بهذه الوجوه الخاصة ووقفًا عليها ومضافًا إليها، وإن صحّ أن تكون هذه الوجوه مؤثرة في الجملة، آخذة بحظها من الحسن والبهجة متى وقعت في الكلام على غير وجه التكلف المستبشع والتعمل المستشنع».

المقصد الأسمى: اشتمل كتاب «إعجاز القرآن» على قضايا

نقدية متعددة تتعلق بالبديع والعلاقات بين الجمل واللفظ والمعنى وغيرها، وكل هذه القضايا إنما وردت لتحقق مقصداً أسمى وهو تحقيق الوصول إلى القضايا الآتية التي يثبت من خلالها «إعجاز القرآن» وأن إعجازه يدور على نظمه:

أولاً: نظم القرآن خارج عن نظام كلام العرب: فنظم القرآن على تصرف وجوهه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أسلوب الكلام المعتاد[12].

ثانيًا: القرآن ليس شعراً ولا سجعًا، وقد قرر الباقلاني بناءً على حيثيات جدلية قدمها بين يدي هذا الحكم وهي: «أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالاً فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلاً في وزنه، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل ولا يتصنع له»[13].

ونتيجة لهذا فإنه يتبين «أن القرآن خارج عن هذه الوجوه، ومباين لهذه الطرق، ويبقى علينا أن نبين أنه ليس من باب السجع، ولا فيه شيء منه، وكذلك ليس من قبيل الشعر؛ لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع، ومنهم من يدعي أن فيه شعراً[14].

ثالثًا: ليس في كلام العرب مثيل لما في القرآن الكريم، فليس لهم كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة، والتصرف والبديع والمعاني اللطيفة والفوائد الغزيرة والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة والتشابه في البراعة على هذا الطول على هذا القدر، وإنما تنسب إلى

حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة "لا تخلو عنده من اختلاف وتعمل وتكلف وتجوز وتعسف »[15].

رابعًا: القرآن على طوله متناسب في الفصاحة ومتساوٍ في البلاغة، وأن نظمه لا يتفاوت ولا يتباين في عجيب نظمه وبديع تأليفه «على ما يتصرف إليه من الوجوه التي يتصرف فيها من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج وحكم وأحكام وإعذار وإنذار ووعد ووعيد وتبشير وتخويف وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة وشيم رفيعة وسير مأثورة وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها »[16].

وليس كذلك كلام البلغاء من البشر، إذ نجد كلام البليغ الكامل والشاعر المفلق والخطيب المصقع يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور وحسب الموضوعات التي يتصرف فيها، «فمن الشعراء من يجود في المدح دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو دون المدح، ومنهم من يسبق في التقريظ دون التأبين، ومنهم من يجود في التأبين دون التقريظ، ومنهم من يغرب في وصف الإبل أو الخيل أو سير الليل أو وصف الحرب أو وصف الروض أو وصف الخمر أو الغزل، أو غير ذلك مما يشتمل عليه الشعر، يتداوله الكلام، ولذلك ضرب المثل بامرئ القيس إذا ركب والنابغة إذا رهب وبزهير إذا رغب، ومثل ذلك يختلف في الخطب والرسائل وسائر أجناس الكلام »[17]. وكذلك فإن الشاعر الواحد مهما كان مبرزاً ومجيداً فإن شعره لا يسلم من التفاوت جودة ورداءة وإتقانًا وضعفًا على حسب الأحوال التي يتصرف فيها «فيأتي في البراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصر عنه ووقف دونه، وبان الاختلاف على شعره »[18]. كما نجد الشعراء يتفاوتون في نظمهم، «فمنهم من يجود في الرجز ولا يمكنه نظم القصيد أصلاً ومنهم من ينظم القصيد ولكن يقصِّر فيه، ومن الناس من يجود في الكلام المرسل

فإذا أتى بالموزون قصَّر ونقص نقصًا عجيبًا، ومنهم من هو بضدٍّ ذلك»[19].

وأثار الباقلاني قضية أخرى هي أن الناس قد يتفاوتون في كلامهم «عند إعادة ذكر القصة الواحدة»[20]. وليس كذلك نظم القرآن فإنه لا يتفاوت ضعفًا ولا قوة حسب الموضوع أو طول الآية أو قصرها أو إيراد القصة الواحدة في أكثر من موضع. وهذا وقد أورد الباقلاني معنى آخر «وهو أن كلام الفصحاء يتفاوت تفاوتًا بيِّنًا في الفصل والوصل، والعلو والنزول - والتقريب والتعبير وغير ذلك مما ينقسم إليه الخطاب عند النظم، يتصرف فيه القول عند الضم والجمع، ألا ترى أن كثيراً من الشعراء قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى إلى غيره، والخروج من باب إلى سواه، حتّى أن أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحتري - مع جودة نظمه وحسن وصفه - في الخروج من النسيب إلى المديح، وأطبقوا على أنه لا يحسنه ولا يأتي فيه بشيء، وإنما اتفق له في مواضع معدودة خروج يرتضى، وتنقل يستحسن. وكذلك يختلف سبيل غيره عند الخروج من شيء إلى شيء، والتحول من باب إلى باب»[21].

خامسًا: ما في كلام العرب من فنون الخطاب من البسط والاقتصار والجمع والتفريق والاستعارة والتصريح والتجوز والتحقيق ونحو ذلك من الوجوه التي توجد في كلامهم[22]، موجود في القرآن؛ لكن ما فيه من الشريعة والأحكام والاحتجاجات في أصل الدين والرد على الملحدين على تلك الألفاظ البديعة، ومعرفة بعضها بعضًا في اللطف والبراعة مما يتعذر على البشر[23].

سادسًا: كلام القرآن سهل لكنه عسير المتناول، فهو خارج عن الوحشي المستكره والغريب المستنكر، وعن الصنعة المتكلفة، وجعله قريبًا إلى الأفهام، يبادر معناه لفظه إلى القلب، ويسابق المغزى منه

عبارته إلى النفس، وهو مع ذلك ممتنع المطلب، غير مطمع مع قربه من نفسه، ولا موهم مع دنوه في موقعه أن يقدر عليه أو أن يظفر به[24]، بينما نعلم أن كلام فصحاء العرب «وشعر بلغائهم لا ينفك من تصرف غريب مستنكر أو وحشي مستكره، ومعان مستبعدة، ثم عدولهم إلى كلام مبتذل وصنيع لا يوجد دونه في الرتبة ثم تحولهم إلى كلام معتدل بين الأمرين متصرف بين المنزلتين»[25].

سابعًا: القرآن ليس له مثال يحتذي إليه، بمعنى أنه على غير منوال سابق، وهذا ما يجعله إبداعًا متميزاً، وهو كذلك ليس له إمام يقتدي به «ولا يصح وقوع مثله اتفاقًا، كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب، والشيء القليل العجيب، وكما يلحق بعض كلامه بالوحشيات، ويضاف من قوله إلى الأوابد؛ لأن ما جرى هذا المجرى ووقع هذا الموقع فإنما يتفق للشاعر في لمع من شعره وللكاتب في قليل من رسائله، وللخطيب في يسير من خطبه، ولو كان كل شعره نادراً، ومثلاً سائراً ومعنًى بديعًا، ولفظًا رشيقًا، وكل كلامه مملوء من رونقه ومائه، ومملأ ببهجته وحسن روائه، ولم يقع فيه المتوسط بين الكلامين، والمتردد بين الطرفين، ولا البارد المستثقل، والغث المستنكر لم يبن الإعجاز في الكلام ولم يبن التفاوت العجيب بين النظام والنظام»[26].

توظيف الشعر: لكي يثبت الباقلاني تلك المزايا التي تميز القرآن في نظمه على ما سواه من كلام البشر عمد إلى الشعر عند العرب؛ لأنه يرى أن الشعر أسمى ما قالته العرب من كلام وأرقاه، ونفيًا لتهمة التعصب والعاطفة الدينية اختار أجود القصائد في نظره وفي نظر بعض من استشهد بهم من الرواة والنقاد، فاختار من الجاهلية معلقة امرئ القيس (الأنموذج الراقي لشعر الجاهلية) وقصيدة البحتري اللامية (الشعر الراقي لشعر العباسيين والمحدثين) مع بعض الأبيات لشعراء

آخرين تصلح للاستشهاد أو الاستئناس في موضعها، يقول الباقلاني مبينًا سبيله إلى ذلك[27]: «نعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها ومعانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبها فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة والمعروفين بالحذق في البراعة، فنقفك على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعفها، وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سوقي يقرن بلفْظ ملوكي وغير ذلك من الوجوه».

وقد بيّن الباقلاني مسوغات اختياره لقصيدة امرئ القيس بقوله[28]: «وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس، ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد أبدع في طرق الشعر أمورًا اتُّبِع فيها من ذكر ديار والوقوف عليها إلى ما يتصل بذلك من البديع الذي أبدعه والتشبيه الذي أحدثه والتلميح الذي يوجد في شعره والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه من صناعة وطبع وسلاسة وعلو ومتانة ورقة، وأسباب تحمد وأمور تؤثر وتمدح، وقد ترى الأدباء أولاً يوازنون بشعره فلانًا وفلانًا، ويضمنون أشعارهم إلى شعره، حتى ربما وازنوا بين شعر من لقيناه وبين شعره في أشياء لطيفة وأمور بديعة، وربما فضلوهم عليه، أو سووا بينهم وبينه أو قربوا موضع تقدمهم عليه وبزوه بين أيديهم، ولما اختاروا قصيدته في السبعيات أضافوا إليها أمثالها وقرنوا بها نظائرها، ثم تراهم يقولون: لفلان لامية مثلها، ثم ترى أنفس الشعراء تتشوق إلى معارضته وتساويه في طريقته».

كما يسوق الباقلاني مسوغه لاختيار قصيدة البحتري: أنه يمثّل إمامًا للشعر الحديث، وأنها أجود قصائده، يقول[29]: «سمعت

الصاحب بن عباد يقول: سمعت أبا الفضل بن العميد يقول: سمعت أبا مسلم الرستمي يقول: سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل

قال: وسمعت أبا الفضل بن العميد يقول: أجود شعره هو قوله في الشيب:

زجر له لو كان ينزجر

قال: وسئلت عن ذلك فقلت: البحتري أعرف بشعر نفسه من غيره».

مقصد الباقلاني من ذلك: إن مقصده الأسمى هو إظهار سمو النظم القرآني وإعجازه على غيره وأنه ليس له مثال يحتذي، وسلك في تبيين ذلك مسالك منها:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت   تعرض أثناء الوشام المفصل

أولاً: الموازنة بين بعض أبيات الشعر البليغ وبين بعض آيات القرآن، يقول الباقلاني[30]: «ونعمد إلى شيء من الشعر المجمع عليه فنبين وجه النقص فيه، وندل على انحطاط رتبته ووقوع أبواب الخلل فيه حتى إذا تؤمل ذلك وتؤمل ما نذكره من تفصيل إعجاز القرآن وفصاحته وعجيب براعته انكشف له واتضح، وثبت ما وصفناه لديه ووضح، وليعرف حدود البلاغة ومواقع البيان والبراعة ووجه التقدم في الفصاحة».

ثانيًا: الموازنة بين بعض أبيات الشاعر ثم أبيات مشابهة لشاعر آخر في موضوع واحد كما نرى في وصف الثريا عند امرئ القيس في قوله:

إذ أتبعه بوصف ذي الرمة وابن المعتز والأشهب بن رميلة وابن

الطثرية وشعراء لم يسموا، وتوصل إلى أن وصف امرئ القيس ليس فيه معنى بديعًا وإنما هو أمر مشترك بين الشعراء[31].

منهجه في دراسة القصيدتين: كان منهج الموازنة هو المهيمن على الباقلاني في قراءته للشعر وللآيات، وهذا «المنهج جعله يتتبع النقائص البيانية والأخطاء في المعاني من حشو ولغو وتكرار، ويوازنها بعدم وجود ذلك في آيات القرآن الحكيم، وقد توصل إلى أنَّ في هاتين القصيدتين سقطات بيانية كبيرة لا يكاد يخلو منها بيت واحد، ونشير إلى ما عاب به معلقة امرئ القيس باختصار:

1 - التطويل الذي قد يصل إلى درجة العيّ كما فعل عند تعداد الأماكن التي ذكرها في مطلع القصيدة، وهي الدخول وحومل وتوضح والمقراة وسقط اللوى إذ كان يكفيه بعض هذا.

2 - تكذيب النفس في قوله: فهل عند رسم دارس من متحول بعد قوله: لم يعف رسمها، واستشهد بقول أبي عبيدة أنه رجع فأكذب نفسه، كما أن فيه تناقضًا أدى إلى اقترابه من الخلل.

3 - التعسف في قوله: «لما نسجتها» كان ينبغي أن يقول: لما نسجها ولكنه التعسف فجعل ما في تأويل التأنيث لأنها في معنى الريح، وضرورة الشعر قدْ دلّته على هذا التعسف.

4 - التكلف مع قلة الفائدة في قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها   وجارتها أم الرباب بمأسل

فهذا البيت قليل الفائدة ليس له مع ذلك بهجة، وأما البيت الذي بعده وهو:

إذا قامتا تضوع المسك منهما   نسيم الصبا يأتي بريّا القرنفل

فوجه التكلّف فيه قوله: إذا قامتا تضوع المسك منهما، ولو أراد أن يجود أفاد أن بهما طيبًا على كل حال فأما في حال القيام فقط فذلك تقصير.

5 - الحشو: كما في البيت:

ففاضت دموع العين مني صبابة　　على النحر حتى بلّ دمعي

ففي قوله[32]: «ففاضت دموع العين» ثم استعانته بقوله: «مني» استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع، ومثله "على النحر" فهو حشو آخر، وقوله: «حتى بلٍّ دمعي محملي» حشو ثالث.

6 - السوقية والعامية: ففي قوله:

فظلّ العذارى يرتمين بلحمها　　وشحم كهداب الدمقس المفتل

تشبيه الشحم بالدمقس، فشيء يقع العامة ويجري على ألسنتهم، فليس بشيء قد سبق إليه، وزاد «المفتل» للقافية.

7 - التكرار لإقامة الوزن كما في قوله:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة　　فقالت: لك الويلات إنك مرجلي

8 - الركاكة: كما في قوله:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل　　وإن كنت قد أزمعت صرماً فأجملي

9 - الإغراب والاستكراه: وهذا ورد أكثر من مرة كما في قوله: عقنقل والسجنجل.

ويحاول الباقلاني أن يلخص لك نتائج قراءته لهذه القصيدة

تلخيصًا ينحو فيه إلى بذل الوسع في إمتاع الملتقي، فهو يذكر المعايب والمساوئ لكنه في الوقت ذاته لا يجحد ما في القصيدة من جودة وإبداع، يقول[33]: «وإنما قدم لشعره لأبيات قد برع فيها، وبان حذقه بها، وإنما أنكرنا أن يكون شعره متناسبًا في الجودة ومتشابهًا في صحة المعنى واللفظ، وقلنا: إنه يتصرف بين وحشي غريب مستنكر كالمهل مستنكره، وبين حكمة حسنة وبين سخف مستشنع».

ويقول في موضع آخر[34]: «إن هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت في أبياتها تفاوتًا بينًا في الجودة والرداءة، والسلاسة والانعقاد، والسلامة والانحلال، والتمكن والتسهل، والاسترسال والتوحش والاستكراه، وله شركاء في نظائرها ومنازعون في محاسنها ومعارضون في بدائعها».

أما قصيدة البحتري فقد عابها بما يلي: قبح التشبيه، الانقطاع بين أبيات القصيدة، الحشو، عدم الابتكار في المعنى أو الأسلوب، الوحشي، عدم التناسب بين أجزاء النظم، اضطراب الألفاظ، سوء التخلص، الخلل في المعنى، الألفاظ المنكرة والقبيحة، التكلف والتعسف، اللغو، تشبيه العامة[35].

ولو أردنا أن نسوق بعضًا من نقده الطريف للبحتري الطريف بهذه القصيدة فسنكتفي بنقده لبيتين أولهما:

برق سرى في بطن وجرة فاهتدت   بسناه أعناق المطي الضُّلّل

يقول[36]: «عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ، حسن الرواء، أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وترى بشاشته في العروق... وتحديد المكان (بطن وجرة) أحمد من تحديد امرئ القيس من ذكر سقط اللوى بين الدخول فحومل فتوضح فالمقراة،

لم يقنع بذكر حدٍّ حده بأربعة حدود ، كأنه يريد بيع المنزل، فيخشى - إن أخلّ بحدٍّ - أن يكون بيعه فاسداً أو شرطه باطلاً" ، وهذا من الشعر الجنس الذي يحلو لفظه وتقل فوائده ».

وثانيهما :

كالهيكل المبني إلاّ أنّه   في الحسن جاء صورةٍ في هيكل

ومناسبته: أنه يصف ممدوحه بالفرس المحجل، ويصفه أيضًا بالهيكل، يقول فيه[37]: «ولو أن هذه الكلمة (هيكل) كررها أصحاب العزائم على الشياطين لراعوهم بها ، وأفزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشبيه بصناعتهم" .

وبعد أن قرأ الباقلاني القصيدتين بطريقته التي ارتضاها لنفسه ومكّنته من اكتشاف سقطات هذين الشاعرين وأماكن الخلل في القصيدتين قراءة أقرب ما تكون إلى مقدمات المتكلمين وحيثيات المناطقة التي توصله إلى نتيجة يسعى إليها وهي: أن القرآن الكريم بأسلوبه ومفرداته وقصصه وتأليفه ونظمه فوق هذا كله، وأنه إعجازه لا يأتيه الباطل (في أحكامه أو في أسلوبه) من بين يديه ولا من خلفه، فلا «سواء كلام من ينحت من الصخر تارة ويذوب تارة، ويتلون تلون الحرباء، ويختلف اختلاف الأهواء، ويكثر في تصرفه اضطرابه، وتتقاذف به أسبابه، وبين قول يجري في سبكه على نظام، وفي رصفه على منهاج، وفي وضعه على حد، وفي صفائه على باب، وفي بهجته ورونقه على طريق، مختلفه مؤتلف، ومؤتلفه متحد، ومتباعده متقارب، وشارده مطيع، ومطيعه شارد ، وهو على متصرفاته واحد، ولا يستصعب في حال ولا يتعقد في شأن»[38].

ويورد الباقلاني نماذجه القرآنية حينًا ويكتفي بالإشارة إلى بعض الآيات أو إلى عموم القرآن حينًا آخر، ثم يطلب منك أن «تنظر في آية

آية، وكلمة كلمة، وهل تجدها كما وصفنا من عجيب النظم، وبديع الرصف؟ فكل كلمة لو أفردت كانت غاية، وفي الدلالة آية، فكيف إذا قارنتها أخواتها، وضامتها ذواتها، تجرى في الحسن مجراها وتأخذ في معناها، ثم من قصة إلى قصة ومن باب إلى باب من غير خلل يقع في نظم الفصل إلى الفصل، وحتى يصور لك الفصل وصلاً ببديع التأليف، وبليغ التنزيل»[39].

ويحرضنا الباقلاني على أمر مهم جداً في الموازنة وهو تعادل نظم القرآن في مواقع الآيات القصيرة والطويلة والمتوسطة فيقول[40]: «فأجل الرأي في سورة سورة، وآية آية، وفاصلة فاصلة، وتدبر الخواتم والفواتح والبوادئ والمقاطع، ومواضع الفصل والوصل، ومواضع التنقل والتحول ثم اقض ما أنت قاض، وإن طال عليك تأمل الجميع فاقتصر على سورة واحدة أو على بعض سور».

كما أنه يحرضنا أيضًا على النظر إلى القصة الواحدة التي ترد في القرآن على ضروب مختلفة وفي مواقع مختلفة كقصة موسى وقومه مثلاً حتى يتبين سموُّ الإعجاز ويظهر «التصرف في الوجوه، وذكر القصة على ضروب ليعلمهم عجزهم عن جميع طرق ذلك»[41].

ويطلب منّا أيضًا أن ننظر في حسن الانتقال من قصة إلى قصة، وخصوصًا قصة نوح بعد قصة موسى التي في أول سورة الإسراء، يقول[42]: «ثم انظر كيف أجرى هذا الخطاب إلى ذكر نوح، وكيف أثنى عليه، وكيف يليق صفته بالفاصلة، ويتم النظم بها مع خروجها مخرج البروز من الكلام الأول؟».

كما أن بلاغة القرآن ليست في سورة دون سورة، وفي آية دون آية، وفصل دون فصل، وقصة دون قصة، ومعنى دون معنى، أو في موضوع دون موضوع، كما هو الحال في الشعر وكلام البشر «ألا ترى

أن الشاعر المغلق إذا جاء إلى الزهد قصّر، والأديب إذا تكلم في بيان الأحكام وذكر الحلال والحرام لم يكن كلامه على حسب كلامه في غيره، ونظم القرآن لا يتفاوت في شيء، ولا يتباين في أمر، ولا يختل في حال، بل له المثل الأعلى والفضل الأسنى»[43].

ونرى الباقلاني - نتيجة لقراءته للقصيدتين الآنفتين التي أثبت فيها تفاوت شعرهما جودة ورداءة واضطرابًا وسبكًا - يصل إلى ضالته التي يريدها وهي: أن غير القرآن يتفاوت وأن القرآن ليس كذلك، وأن غير القرآن من كلام البشر يتغير ويتذبذب وأن القرآن ليس كذلك، يقول[44]: «أنت ترى غيره من الكلام يضطرب في مجاريه، ويختل تصرفه في معانيه، ويتفاوت التفاوت الكثير في طرقه، ويضيق به النطاق في مذاهبه، ويرتبك في أطرافه وجوانبه، ويسلمه للتكلف الوحشي كثرة تصرفه، ويحيله على التصنع الظاهر موارد تنقله وتخلصه، ونظم القرآن في مؤتلفه ومختلفه، وفي فصله ووصله، وافتتاحه واختتامه، وفي كل نهج يسلكه وطريق يأخذ فيه، وباب يتهجم عليه ووجه يؤمه على ما وصفه الله تعالى به لا يتفاوت كما قال: «ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافًا كثيراً» ولا يخرج عن تشابهه وتماثله، كما قال: «قرآنًا عربيًا غير ذي عوج» وكما قال: «كتابًا متشابهًا»، ولا يخرج عن إبانته كما قال: «بلسانٍ عربيٍّ مبين»، وغيره من الكلام كثير التلون، دائم التغير، يقف بك على بديع مستحسن، ويعقبه قبيح مستهجن، ويطلع عليك بوجه الحسناء، ثم يعرض للهجر بخد القبيحة الشوهاء، ويأتيك باللفظة المستنكرة بين الكلمات التي هي كاللآلئ الزهر، وقد يأتيك باللفظة الحسنة بين الكلمات البهم، قد يقع إليك منه الكلام المثبج والنظم المشوش والحديث المشوه، وقد تجد منه ما لا يتناسب ولا يتشابه ولا يتآلف ولا يتماثل».

الهوامش

1) إعجاز القرآن، 23 الباقلاني، تعليق: محمد سكر، بيروت، 1408هـ.
2) 23-24.
3) 24-25.
4) 25.
5) 43-44.
6) 49.
7) 58.
8) 59.
9) 157.
10) 161.
11) 163.
12) 66.
13) 66.
14) 66.
15) 67.
16) 68.
17) 68.
18) 69.
19) 69.
20) 70.
21) 70.
22) 75.
23) 76.

24) 82.

25) 83.

26) 162-163.

27) 210.

28) 213.

29) 286-287.

30) 180.

31) 230-233.

32) انظر: 214-242.

33) 228.

34) 242.

35) انظر: 286-310.

36) 288-289.

37) 296.

38) 242.

39) 251-252.

40) 255.

41) 250.

42) 277.

43) 265.

44) 272-273.



الشعر والنثر

مقاربات في التشكيل

محمد مريسي الحارثي

كان أرسطو قد قصر المحاكاة على الفنون ومنها الشعر الذي يحاكي بالوزن والقول والإيقاع[1]. وتصوير الوجدانات بهذه الطرائق البنائية مجتمعة يستند إلى القوى التخييلية وما تتقوّم به من بناءات نظمية وضعاً أو مجازاً. واستشارتنا تعريف أرسطو للشعر في مستهل هذه الدراسة نابع من أن كتابه (في الشعر) يعد المرشد الأول لحركة النقد الأدبي عالمياً إذ هو أقدم وثيقة نقدية؛ كما أنه مازال يثير قضايا نقدية حية لها أهميتها في تأصيل بعض القيم الأدبية التي مازالت تشغل أذهان المهتمين بالدرس النقدي. والشعر عند أرسطو من الفنون القولية وله خصوصيته اللغوية المتفرّدة، التي يستقل بها عن فني الخطابة والمنطق. إذ تقوم الخطابة على اللفظ صحة، ودقة، ووضوحاً؛ وعلى الإيقاع الداخلي المثير للانفعالات، فاللفظ والإيقاع بعد أن كانا مشتركان في الشعر والخطابة. وتقوم الأقاويل المنطقية على اللغة البرهانية مراعاة لحرفية الأقيسة المنطقية. هكذا بدأ التفريق بين الشعر والنثر منذ أولية التأليف في النقد الأدبي عند اليونان. وهذا التصنيف النوعي في إرجاع الأدب المبدَع إلى فصيلتين كبيرتين يجعل الأجناس المنتمية إلى هاتين الفصيلتين تتقارب في تشكيلاتها البنائية، ولا تتداخل؛ بينما الأجناس التي تنتمي إلى فصيلة واحدة تتقارب بنائياً، وتتداخل في بعض العناصر والخصائص، كما هو الحال بالنسبة للشعر الملحمي، والمسرحي والغنائي ولأجناس النثر الفني، من خطب، ورسائل

أدبية، وتوقيعات، ومقامات وقصص، وروايات، ومقالات أدبية. وقد استمر هذا التصنيف النوعي للأدب في الدراسات النقدية حتى عصرنا الحاضر عندنا وعند غيرنا من الأمم، مع اختلاف فيما يخص النظرة إلى مصدر كلٍّ منهما، وحدوده تقارباً، وتداخلاً بين بعض الأجناس الأدبية، نتيجة لمناهج الفكر الأممي التي يدور في فلكها الأدب، ويتمحور حول أصولها؛ ونتيجة للتحولات التغييرية التي طرأت على بعض الأجناس الأدبية كاسترفاد القصة الحديثة بعض تقنيات الرسائل والمقامات بعد أن بلغت تقنيات هذين الجنسين البيانية مرحلة متطورة في تحريك النفوس والتأثير عليها. أضف إلى ذلك التطور الشكلي لبعض أجناس الأدب تاريخياً وبنائياً وذوقياً.

وليس من مهمة هذه الدراسة أن ترصد حركة التحولات الفلسفية والأدبية المعاصرة التي طرأت على مضامين وطرائق الأدباء في الآداب العالمية، وبخاصة الغربيّة منها؛ فتلك مهمة قد اتضحت ملامحها وخطوطها العريضة ورصدها النقاد، وصنفوها في مذاهب واتجاهات أدبية منذ ثورة الرومانتيكية على أصول الكلاسيكية مضموناً وشكلاً.

على أنه من اللافت للنظر أن تلك التحولات الأدبية كما رصدها المهتمون بدراستها لم تقم وفق مشروعات نقدية دعائية مسبقة تبشّر بالثورة على القيم الأدبية القارة، ولم يتعمد الشعراء تأصيل تلك التحولات لمجرد الثورة عليها في ذاتها، فهي تحولات تستند في منطلقاتها الأساس على خلفيات وقيم فكرية، واجتماعية، ونفسية، مهّدت لظهور تلك المذاهب الأدبية. خذ مثالاً على ذلك اضطراب الميزان العسكري في فرنسا الذي انتهى بهزيمة نابليون، وما أفرزته تلك الهزيمة من توترات نفسية، وقلق على مستقبل الفرنسيين مما ساعد على ظهور روح متمردة على كل قيمة لم تسهم في حل هذه الأزمة النفسية. ولما كانت القيم الأدبية الماثلة غير قادرة على الإسهام في حل بعض تلك

الإشكاليات التي واجهها الفرنسيون، قام جزء من تلك الثورة العامة على ذلك الماثل من تلك القيم، فظهر المذهب الابتداعي الرومانتيكي.

من هنا نجد أن الثورة على الكلاسيكية هي ثورة نفسية في المقام الأول لكن أصول الكلاسيكية وقوانينها لم تختف ببروز ملامح الرومانتيكية. كما أن المذاهب الأدبية التي ظهرت بعد الرومانتيكية كالرّمزية مثلاً لم تلغ ما سبقها من تأصيل قيم تراثية؛ إذ القضية ليست قضية هدم أو إلغاء وإنما هي قضية تجديد، وتحوير، وتطوير في آليات اللغة. ففي الوقت الذي كان فيه الرومانتيكيون يحرصون على سلامة لغتهم من التكلف والانغلاق، تجد اللغة عند الرمزيين تتلبّس التعبير الإيحائي البعيد الذي يقود إلى الغموض، واستغلاق العبارة التي لا تهتم بمدركات المتقبّل الذهنيّة، ولا بمتطلباته الذوقيّة. ولا يهمنا هنا أن نرصد بعض ظواهر التقارب والتداخل بين القيم البنائية في لغة الشعر والنثر عند غير العرب، وإن كان ذلك التقارب والتداخل قد أثر على منظور العرب المعاصر فيما يخص حدود الشعر والنثر.

ولعلّه من المناسب أن أشير هنا إلى منظور العرب للشعر والنثر تعريفاً وإلى المحاولات القديمة والحديثة، التي سعت إلى التقريب بين الشعر والنثر الفني، من حيث المضامين، ومن حيث التشكيلات اللغوية. فالشعر عند ابن سلام يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي[2].

ويتميّز الشعر عن النثر عند المبرّد بالوزن والقافية[3]. وعند قدامة بن جعفر «قول موزون مقفى يدل على معنى»[4]. وقد شاع هذا التعريف في كتب النقد العربي مع اختلاف في بعض الألفاظ. تجد ذلك عند الحاتمي في «الرسالة الموضحة»[5]. وعند ابن فارس في الصاحبي[6]. والباقلاني في إعجاز القرآن[7]. والتوحيدي في المقابسات[8]. والمرزوقي في شرح ديوان الحماسة[9].

وقد أكد المعري في تعريفه للشعر على الوزن[10]. واعتمد ابن رشيق، وابن خلدون تعريف قدامة بن جعفر للشعر. وأكد الأول منهما على أن الوزن ركن الشعر المهم[11]؛ وفرّق الآخر بين الشعر والنثر من خلال الوزن والقافية[12].

ولم تخرج هذه التعريفات التي أشرت إليها عن تعريفات أصحاب المعاجم للشعر. يقول ابن منظور «والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره. أي يعلم»[13].

وقد استمر التأكيد على أهمية الوزن في بناء الشعر عند النقاد والكتاب العرب. فالوزن يمثل الجانب المعجز في الشعر عند الجاحظ إذ الشعر في نظره «لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه»[14]. وهو في هذا ليس كالكلام المنثور المطواع للترجمة والنقل؛ لتحرر النثر من الوزن المقنن. وقد ذهب الباقلاني إلى «أن الشاعر إذا خرج عن الوزن المعهود كان مخطئاً، وكان شعره مرذولاً، وربما أخرجه عن كونه شعراً»[15].

لقد صاحب هذا الاهتمام بالوزن في بناء الشعر بعض الإشارات السريعة ذات العلاقة بطبيعة الشعر من الداخل؛ كإشارة المعرّي إلى أهمية الغريزة في تقبّل الشعر عندما حدّ الشعر بالكلام الموزون. وقد تنبه نقادنا القدماء إلى هذه الطبيعة الداخلية للشعر من خلال تعريفاتهم التي تناولت الصورة الشعرية منذ ابن سلام الذي كان يرى أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والثقافات»[16]. وإذا أردت أن تبحث عن هذه الآراء النقدية التي عالجت جوهر الشعر فستجدها مبثوثة في كتب التراث التي اهتمت بالشعر العربي تدويناً وتأريخاً ودراسة، وتقويماً. فقد ذهب الجاحظ إلى أن «الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[17]. فربط

صفة الشعر هنا بالفنون الجميلة حين أدرك العلاقة بين الشعر وبعض هذه الفنون من حيث علاقتها بالانفعالات وهذا إدراك لأهمية التخييل في بناء الصور الشعرية الذي لم يفصح عنه الجاحظ وكان لهذا الفهم المتطور لمفهوم الشعر، والتنبيه إلى أهم مقوّماته البنائية أثره في النقاد بعد الجاحظ. فقد شبه ابن طباطبا الشاعر بالنسّاج الحاذق والنقاش الرفيق، وناظم الجوهر الماهر[18]. وشبّه ما يحدث الشعر من إمتاع بما تحدثه النقوش الملوّنة التقاسيم، والأصباغ، والإيقاع الموسيقي المطرب في تحريك النفس[19]. وكان قدامة قد ألح على أهمية الصورة في النهوض بالمضمون الفضائلي. فالشاعر في تشكل لغته لا يختلف عن الصائغ الذي يشكل الفضة على هيئات وصور عديدة. ويبدو أن هناك إجماعاً بين العلماء والنقاد القدماء على أن الصورة الأعم هي جوهر الشعر، وإنها تحتاج إلى صنعة عميقة، لكنهم لم يصرّحوا في الغالب الأعم بنشاط القوى التخييلية في بناء الصورة الشعرية. فقد أشار الآمدي إلى بعض أدوات صناعة الشعر[20]. وصنع مثل هذا القاضي الجرجاني[21]، وكذلك الباقلاني[22]. كما أشار إلى خصوصية الشعور الغريزي المنتج للشعر غير واحد[23].

وتجد الاهتمام بالخيال تصريحاً ودراسة وأثراً في بناء الصورة الشعرية عند الفلاسفة، وبعض النقاد المتأخرين، لإدراكهم أن الخيال من أخص خصائص الملكة الإبداعية، ومن أبرز عناصرها التي تشكل من الصور الذهنية واقعاً جديداً للأشياء، تلتقي فيه الحقيقة الكونية بالتصورات الذهنية. فقد اعتد الفارابي وابن سينا وابن رشد بدور الخيال في بناء الصور الشعرية، وذهبوا إلى مثل ما قرره أرسطو من أن طرائق الصياغة الشعرية تعتمد على المحاكاة والوزن والإيقاع. فقوام الشعر وجوهره عند الفارابي «أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية»[24].

ويقول: «والقول الشعري إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري»[25].

وقال ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة... والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار وبالجملة تنفعل، انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدّقاً به أو غير مصدّق. فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيِّلاً أو غير مخيِّل. فإنه قد يصدِّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه»[56]. وقد يوجد القول الموزون غير المخيّل فلا يكون شعراً كما هو الحال في نظم العلوم. وقد توجد أقاويل منثورة مخيِّلة لكنها غير موزونة، فتبقى في دائرة النثر. فلا يوجد الشعر إلا باجتماع التخييل والوزن في معماريته.

والتخييل في الأقاويل الشعرية عند ابن رشد يقوم على ثلاثة أشياء: النغم والوزن، والتشبيه. وهذا الأخير يعني عند ابن رشد لغة الشعر[27]. وقد أورد علي بن محمد الجرجاني ما اصطلح عليه المنطقيون من أن الشعر «قياس مؤلف من المخيِّلات والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير»[28]. وهذا الذي ذهب إليه ابن تيمية حين جعل التخييل جوهر الشعر وخاصته في قوله: «لما كان الشعر مستفاداً من الشعور فهو يفيد إشعار النفس بما يحركها، وإن لم يكن صدقاً بل يورث محبة أو نفرة، أو رغبة أو رهبة لما فيه من التخييل، وهذا خاصة الشعر»[29]. لكنه ربط هذه الخاصية التخييلية للشعر بظاهرة الإفراط في الكذب، وبخاصة في غرضي المديح والهجاء، لاستعانة الشاعر في ذلك بالتخييلات والتمثيلات[30].

وكان عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني من أوائل النقاد

العرب الذين صرّحوا بأهمية الخيال في بناء الشعر. وقد سماه عبدالقاهر «التخييل». والمعاني التخييلية لا تكاد تحصر في نظره، وذلك للاستعانة على تحققها في النفوس بالصفة اللطيفة، والحذق، والتمحّل في اختراع الصورة والميل إلى المبالغة والإغراق في سائر المقاصد والأغراض[31].

أما حازم القرطاجني فقد كان أبين من عبدالقاهر في تأكيده على ارتباط الخيال بالنفس. فقد رأى أن حسن التخييل أسٌّ من أسس الشعر. فالشعر نشاط تخييلي قادر على إحداث «الدّلسة للنفس في الكلام»[32]. والذي يحدّد ماهيّة الشعر «المحاكاة والتخييل»[33]. إذ اقتران الحقيقي بغير الحقيقي يحقق الجمال في الصور الشعرية، ويحمل النفس على التأثر بها[34]. غير أن هؤلاء الفلاسفة والنقاد لم يتركوا للخيال فضاءاته البعيدة إذ الالتذاذ عندهم بالفاضل في التخييل يفضل الالتذاذ بالرائع الجميل، إذا تساوت الصورتان للفاضل والرائع من حيث التأثير على النفس.

لقد استقرت هذه النظرة بأن الشعر لا يوجد إلا باجتماع التخييل والوزن واللغة في الخطاب النقدي العربي القديم، والحديث إذ لم تخرج تعريفات النقاد المعاصرين للشعر على هذه الأبعاد الثلاثة التي بها تتحدد ماهية الشعر، إلا عند أصحاب الدعوة إلى اختلاط الأجناس الأدبية، وتوحّدها في جنس الكتابة، وشرط قيام هذا الجنس الجديد يكمن في تحطيم وهدم الفروق الجوهرية، التي تتشكل منها أنواع وأجناس الأدب شعره ونثره.

ويتضح من هذا العرض الذي رصدنا فيه حدّ الشعر في النقد العربي أن حدّ النثر لن يأخذ منا وقفة طويلة. فالنثر معجمياً من نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرّقاً. وهو الكلام المقفّى بالأسجاع ضد النظم[35].

والضدية هنا لا تعنى التباين بين الشعر والنثر فيما يتناولانه من مضامين وأفكار، وفيما يشتركان فيه من عناصر بنائية تعني التقابل من حيث التقييد والإطلاق فيما يخص الوزن وعدمه. فقد رأى ابن سلام أن «المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر؛ والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي؛ والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام»(36).

وقد ذكر المبرد أن «صاحب الكلام - الموصوف الشاعر - أحمد لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزناً وقافية»(37).

فالشعر والنثر في نظر المبرد يتقومان في بنائهما بعناصر مشتركة عدا الوزن والقافية ولذلك كانت إشادة المعجم إلى أن النثر ضد النظم بعامة، وليس ضد الشعر بخاصة. إذ النظم غير الشعر يكون مقيداً بالوزن كذلك. فالنظم بعامة ومنه الشعر بائن عن المنثور كما يقول ابن طباطبا(38).

والنثر الذي نقصده هنا هو النثر الفني الذي تنتظم فيه الكلمات والجمل انتظاماً حسناً، ليس الوزن المقنن من عناصره المشكلة له، وهو أقل إثارة للانفعالات من الشعر، إذ النثر لا يوصف بالأدبية عند العرب إلا إذا كان نثراً فنياً، يشترك الذهن والوجدان في إنتاجيته. لذلك تجد أن ارتباط النثر بالتفكير أكثر وأقوى من علاقته بالوجدان فيكون الجانب الإبلاغي في لغته أقوى وأعم من الجانب الانفعالي.

ولهذا يستطيع النثر أن يعبر عن المعاني والمقاصد الوجدانية، بدون القيود الشعرية. فهو كلام مرسل غير ملتزم بوزن مقنن، ولا بقافية منتظرة. وله تأليف خاص في قيام معماريته على إيقاعات من السجع والازدواج. وقد فرّعوا من هذين الأصلين مقاطع الكلام، والإيقاع الداخلي المعتمد على الظاهرة الصوتية النبرية، وتناسب العبارات وقد رصدت كتب البلاغة صفات هذه الأدوات دلالة ووظيفة.

وقد ذمّوا التكلف في قسر تلك الأدوات واجتلابها من خارج حركة الطبع حتى يكون الكلام سهلاً، قريب التناول، واضح الدلالة، سريع الإفهام. فإذا كانت صياغة الشعر انفعالية في المقام الأول، فإن صياغة النثر إبلاغية في الغالب. وكلاهما يقوم على التخييل مقترناً بالوزن في الأول وغير مقترن به في الآخر. والشعر يمتع أكثر مما يفيد والنثر يفيد أكثر مما يمتع. وهذا راجع إلى تنازع الذهن والنفس أدوارهما في إنتاجية النوعين الشعر والنثر. ففي الشعر تبسط النفس مهمتها وفاعليتها في الإنتاج وفي النثر يبسط الذهن سلطانه في ذلك. فهما يشتركان في طبيعة المصدر ويفترقان في نسبة إسهام كل بعد من بعديه (الذهن والنفس) في تشكيل لغة كل نوع وفق مؤهلات المصدر الأكثر فاعلية في ذلك. فالملكة الغريزية واحدة في مصدريها ولكل مصدر مهمته في تشكيل التجارب الإبداعية.

فقد يكون للأديب «طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر»[39]. وقد كانت أشعار الكتاب من أمثال عبدالحميد وابن المقفّع، وأشعار العلماء من أمثال الخليل والمفضل الضبي وغيرهما أقل منزلة من أشعار الشعراء المعروفين بالشعر الرفيع. «وفي الشعراء من يخطب وفيهم من لا يستطيع الخطابة وكذلك حال الخطباء في قريض الشعر»[40]. وهذا في النادر القليل قال سهل بن هارون: «اللسان البليغ والشعر لا يكادان يجتمعان في واحد، وأعسر من ذلك أن تجتمع بلاغة الشعر وبلاغة القلم»[41]. وما ذاك إلا لغلبة فنٍ على فن نتيجة غلبة بعد على بعد من مصدري الملكة الإبداعية غريزياً واكتسابياً. ونظراً إلى أهمية البعد الذهني في مصدر النثر رأى غير واحد تحقق الوحدة المعنوية في النثر أكثر من تحققها في الشعر. وكان أبو هلال العسكري قد جعل الشعر في المنزلة الثالثة من منازل أجناس الكلام بعد الرسائل والخطب فيما يخص حسن

النظم، وجودة الرصف والسبك[42]. فجودة الرصف والسبك في النثر إنما هو نتيجة الموقف الذهني القادر على تطويع الصياغة لمبدأ الوحدة المنطقية التي تعد من أخص خصائص النثر. ومن صفات شرف النثر «أن الوحدة فيه أظهر وأثرها فيه أشهر والتكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب، ولا توجد الوحدة غالبة على شيء إلا كان ذلك دليلاً على حسن ذلك الشيء وبقائه وبهائه ونقائه»[43].

لقد كان التقارب بين آليات الشعر والنثر مصدراً وتخييلاً ولغة محل تنبّه النقاد العرب منذ أن كتب بشر بن المعتمر وثيقته النقدية في تأصيل قيم الخطابة التي كشف فيها عن عناصر مشتركة بين الشعر والخطابة. فيما يخص بعض صفات الألفاظ ومقاييس المعاني، من مثل إشارته إلى اللفظ الشريف، والرشيق، والعذب، والفخم، والسهل. والمعنى المخترع والقريب الظاهر. وهي صفات ومقاييس يستند إليها الشعر والنثر من حيث البناء والتقويم. وقد أدار عليها الجاحظ بعض دراساته للبيان العربي. وقد كان إلحاح النقد العربي على تأصيل مقاييس المعاني طريقاً إلى التأكيد على أهمية التوصيل في لغة النص وهو تأكيد يرتكز على سند ديني واضح. فقد جمع أسلوب القرآن الكريم الإقناع والإمتاع في تناسب عجيب وصور واضحة قريبة، لأنه خطاب موجّه إلى الناس كافة، عامهم، وخاصهم، وإلى العقول والعواطف؛ فكان إيصاله إلى هذه الأفهام الخاصة والعامة أمر في منتهى التحدّي والإبلاغ، والمتعة والإعجاب. **﴿ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر﴾**[44]. وليس في الانحياز إلى المستند الديني شيء من الغرابة إذ الغرابة في عدم الانحياز إلى ما ينتمي إليه الناس من حقيقة معرفية ربانية يرتكز على معطياتها التشكيل الذهني، والحسّي انتماءً معرفياً وأدبياً وسلوكاً. لذلك حاول العلماء توثيق العلاقة بين مهمة البلاغة والوضوح، وأخذت قضية التوصيل حيزاً كبيراً من اهتمام

البلاغيين تطلباً لإفادة المعنى والكشف عنه. وسيصبح كلام الناس البليغ يحكم له أو عليه بالمزية أو عدمها من خلال تلك العلاقة بين البلاغة والوضوح والبيان. هذا ما تأكد في الدراسات التي رصدت الأدوات والعناصر الإجرائية التي يتوصل بها إلى بناء النص الأدبي البليغ وإذا كان جمهور النقاد قد ذهبوا إلى أن الشعر صناعة لها آلاتها التي تتوسل بها في بنائه؛ فإن النثر سيسترفد بعض تلك الآلات ليتوسل بها هو الآخر في صناعته المتعلقة بالمنتج الوجداني، وستكون بعض أدوات النثر وآلاته صالحة للاقتراض في صناعة الشعر وتقويمه والمتتبع للتحولات التي طرأت على قيم الشعر والنثر الأدبية يلمس اهتمام النقد العربي منذ وقت مبكر برصد تلك التحولات في سماتها المشتركة والخاصة. فقد تعقّب بعض الكتاب ألفاظ الشعراء ومعانيهم وأفاد منها في كتاباته كما كان يصنع عبدالحميد الكاتب الذي نثر أوصاف الدرع والفرس، والرمح والسيف، والقوس مما ذكره أوس بن حجر في قصيدته اللامية[45]:

صحا قلبه عن سكره فتأمّلا وكان بذكرى أمِّ عمرٍو موكّلا

ثم أخذ الشعراء بعد ذلك وبخاصة في العصر العباسي يتأثرون الكتاب في ألفاظهم وأساليبهم. وقد رصد الدكتور طه حسين هذه الظاهرة في كتابه (من حديث الشعر والنثر). وما كان لهذا التقارب أن يتم لولا ما طرأ على حياة العرب من تحولات ذهنية قربت المسافة بين الشعر والنثر من المضامين والأساليب. إذ تناول النثر بعض مهمات الشعر الوجدانية تناولاً صنعياً؛ ومال كثير من الشعراء إلى شعر الفكرة فبسطوا القول في ذلك كما كان يفعل ابن الرومي وغيره. وقد أغرى هذا التقارب بعض النقاد القدماء من أمثال ابن طباطبا على المغامرة في استرفاد مقومات وجدة النثر من الوجهة النظرية، والاستعانة بها في تقنيات القصيدة حالة بنائها، ليتوافر لها ما توافر للنص النثري من

وحدة خارجية تضفي عليها أبعاداً جمالية؛ وتكسبها شيئاً من الديمومة والاستمرار؛ وهذا الذي ذهب إليه ابن طباطبا في محاولة حل أزمة الشاعر المحدث في زمانه يحسب على ابن طباطبا وليس له. فقد تصور ابن طباطبا أن المتقدمين «سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاّبة ساحرة»[46]. فأراد أن يخرج الشاعر المحدث من هذه الأزمة عن طريق تعميق الصنعة الشعرية، والاتكاء على تقنية الرسائل الأدبية في منهاج أصحابها[47]. وكأنه يريد بهذه الدعوة أن يؤسس للشعر قيماً أدبية جديدة، يقبلها العقل الذي «يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق»[48]. غير أن هذا الاسترفاد لن يكون فاعلاً في بنية النص الشعري من وجهة النظر التطبيقية، إلاّ إذا توحّدت لغة الشعر والنثر في صفات واحدة تكون إلى التقرير والوضوح أقرب منها إلى لغة الانفعال والإيحاء وهذا أمر متعذر لاختلاف تجاذب مصدريهما مهمة التشكيل.

وقد تأثر الحاتميُّ موقف ابن طباطبا في البحث عن وحدة القصيدة وذلك في حديثه عن أهمية ترابط أجزاء القصيدة[49]. واتجه البحث عن وحدة القصيدة الخارجية عند هذين الناقدين وعند غيرهما إلى إبراز البراعة الذهنية في تدقيق الوصل بين أجزاء القصيدة، وتقريب ذلك من وحدة الرسائل الأدبية ومعماريتها، وقد ابتعدوا بهذا المفهوم للوحدة عند حقيقتها التي تقوم على وحدة الإفراغ الواحد، والسبك الواحد فيما تنتجه الطاقات اللغوية في تشكيلها المعاني وفق تصورات المبدعين لها.

وكان أبو هلال العسكري من أوائل النقاد الذين دعوا صراحة إلى المقاربة بين الشعر والنثر من حيث العناصر المشتركة بينهما. وقد ألمحنا قبل قليل إلى تأخر الشعر عن النثر رتبة عند العسكري فيما يخص تحقق الوحدة المعنوية في النثر أكثر من تحققها في الشعر. وقد

جعل الرسائل والخطب والشعر من أجناس الكلام المنظوم، لكنه لم يرد بالنظم الخاصية الوزنية مما تفرد به الشعر، وإنما أراد حاجة هذه الأجناس إلى حسن التأليف وجودة التركيب؛ وليس هذا من باب الخلط بين حدود هذه الفنون الأدبية، إذ العسكري على وعي بمواطن الفروق بين الكتابة والشعر وإلا لما سمّى كتابه (الصناعتين) يعني الكتابة والشعر. وقد أشار إلى أن الخطابة والكتابة مختصان بأمر الدين والسلطان، وليس للشعر بهما اختصاص. ولما كان الدافع الديني يتقدم الدافع الأدبي في تأليف كتاب (الصناعتين) فستكون الخصائص الأسلوبية للقرآن الكريم المثال الذي تقاس عليه خصائص الكلام البليغ من المنجز الإنساني، شعره ونثره؛ لبيان كمال بلاغة القرآن، وقصور بلاغة البشر، وليصبح «المنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته، واستوائه، وقلة ضروراته»(50).

والذي حدا بالعسكري أن يسوّي بين لغة المنظوم ولغة المنثور أنه كان يؤصل قيم هذين النوعين باعتبارهما صناعة كلامية، ويشتركان في عناصر بنائية كثيرة. ولكن مهما يكن من وثوق العلاقة بين تلك العناصر المشتركة سيبقى لكل نوع أدبي خصائصه المتفردة والأساسية التي تميزه عن غيره من فنون القول الأخرى؛ وإلا لما كان هناك كلام نسمّيه شعراً، أو خطابة، أو رسالة، أو رواية. إذ لو توحّدت عناصر الأنواع الأدبية في أجناسها العديدة لوقفنا أمام اسم واحد لأنواع الكلام سمّه ما شئت.

إن ما ذهب إليه أبو هلال العسكري من الدعوة إلى خروج المنظوم مخرج المنثور يوحي بأن صفات الكلام البليغ شعراً أو كتابة ستكون صفات قارّة عندما توضع لها الحدود، والمقاييس؛ وهذا ما كان محل اهتمام البلاغة العربية فيما يخص ماهيّة البلاغة، والبحث في

صفات الألفاظ ومقاييس المعاني، وتأطير ذلك بوضع الحدود والمقاييس الذهنية دلالة ووظيفة.

ولعل تداخل بعض العناصر والطرائق التي يتوصل بها إلي النظم في بناء الشعر والرسائل والخطب في ذهن العسكري هي التي دفعته إلى أن يقيس جودة المنظوم بمشاكلته لبنية المنثور. فوحّد أدوات حسن التأليف، وجودة التركيب في الشعر والكتابة، وجعل مشاكلة اللفظ للمعنى باباً من أبواب صنعة الشعر والنثر، إذا كان مدار الأمر على تحقق الفهم والإفهام في بنية الكلام البليغ؛ وهذا الحد المشترك الذي تقف عنده صنعة الكلام وتشاكل فيه مقومات الصياغة والتقويم في الشعر والنثر يتفق مع المستند الديني في كشف وجوه إعجاز القرآن الذي يقوم تطلبه على اكتساب علم البلاغة؛ فإذا ما تحققت هذه الخبرة اللغوية لدى المبدع فإن الصنعة في تشكيل لغة الكلام ستكون صنعة أسماح وليست صنعة تعصّى لتحقق العلم بطرائق الصنعة، وانتفاء التعمل والتكلف لانتفاء الجهل بها إذ «التكلف طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهولة»[51].

ويبدو أن التوحيدي كان أكثر دقة من غيره في تناول قضية المقاربة بين قيم الشعر والنثر الأدبية. فقد اهتم بدور العقل في ضبط الشعور أثناء عمليتي الإنتاج والتقويم فيما يخص الفن بعامة «لأن الفضائل لا تقتنى إلا بالشوق إليها»[52]. وهذا يعي العقل مساحة كبيرة في بناء لغة الأدب نظراً لتعامل الذهن مع أول دائرة من دوائر الإبداع، وكذلك دوره في صقل التجربة التعبيرية تثقيفاً وتنقيحاً وترويا؛ دون تجاوز منا على وظيفة الحس في الامتلاء بالتجربة الشعورية، وتشكيل الصور الذهنية تشكيلاً وجدانياً. وقد كان التوحيدي على دراية بمواطن الفروق اللغوية بين الشعر والنثر حيث استخدم مفهوم الظل في مقابل الحقيقة التي لم يصرح بها؛ إذ لكل

شيء حقيقة وظلال؛ والفن الواحد يمثل حقيقة قائمة بذاتها في عناصره الأساسية. وما يسترفده الفن القولي الواحد من غيره من الفنون الأخرى يمثل ظلال الفن المسترفَد لا حقيقته؛ فيرتكز النوع الأدبي الواحد على بنى أولية تمثل جوهره، وبنى ثانوية تمثل عرضه مشيراً إلى تحقق ذينك البعدين في بناءات الشعر والنثر. «إن في النثر ظل النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب، وفي النظم ظل من النثر ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره وبحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»[53].

إن المقاربة بين لغة الشعر والنثر عند علماء البلاغة وبعض النقاد والكتاب نتيجة متوقعة عندما اتجه البحث في تأصيل بلاغة الكلام إلى مراعاة ظاهرة الفهم والإفهام، إنتاجاً، وتقبلاً، وتقويماً، كما أن التحولات التي طرأت على الكتابة النثرية الفنية عند الكتاب المترسلين قد أسهمت هي الأخرى في تضييق المسافة بين لغة الشعر ولغة النثر. وقد رصد الدكتور زكي مبارك تلك التحولات في كتابه القيم (النثر الفني في القرن الرابع). أضف إلى ذلك تطور الذهنية العربية، فقد كان للصراع الديني والسياسي بين الفرق الإسلامية، وتقارض الفكر العربي الإسلامي مع بعض الثقافات الأجنبية التي أصبح بعض موادها بنية من بنيات هذا الفكر وتطور الحياة المدنية؛ كان لذلك كله دوره الواضح في توسيع النظرة الفكرية العربية، في طرائق التفكير، وتطور الأساليب، وكانت المقاربة الذهنية في لغة الشعر والتنزّل بها إلى سهولة النثر، وسلاسته ووضوحه تصب في رصيد القوة العقلية المائزة، التي يُحتكم إليها في عيار المعاني من حيث القبول والرفض. ولكن مهما تضاءلت الفروق بين عناصر الشعر وما يتقوم به النثر من عناصر لم يطرأ أي خلط بين حدي الشعر والنثر من حيث وجود أحدهما في ظل الآخر مصدراً وخيالاً ولغة، ومن حيث

تفرد الشعر بالوزن والقافية؛ فهو محروس بهما من التداخل مع غيره من فنون القول[54]. فالشعر والنثر لا يتقومان داخل أطر الصنعة الواحدة كما قال حازم القرطاجني[55]. وسيبقى التقارب بين مقومات الشعر والنثر في بعض عناصرهما غير المهيمنة قائماً دون أن يتنازل الشعر عن حقيقته، ودون أن يختفي النثر الفني؛ لأنه من غير الممكن في حقائق الأشياء أن يقوم نوع أدبي مكان نوع آخر، ولا حتى على مستوى التداخل بين القيم الأدبية الأولية لكل نوع. فقد تتداخل قيم الأجناس الأدبية داخل النوع الأدبي الواحد أو الفصيلة الأدبية المستقلة، ليتطور جنس على حساب جنس آخر، وهذا التداخل يكون دافعه في الغالب التطوير والتجديد في هيكلة بعض الأجناس، وليس التغيير، مثلما طوّعت القصة والرواية بعض قيم الرسائل الأدبية والمقامات، لتكون بنية من بنياتهما التقنية. ومثل هذا التطور في قيم الأدب يطرأ عادة عندما تواجه الأمم والشعوب بعض التحولات الفكرية، والاجتماعية، والنفسية الكبرى، مما يؤثر على الماثل والتراثي من القيم، فالحياة متجددة دائماً فيما تواجه من متطلبات ومشكلات جديدة، لكنه تجدد لا يحمل معول الهدم للقديم، ولا يلغي أو يصادر ما تستند عليه الأمم من انتماءات فكرية، وقيم حضارية. وأي دعوة تجديدة تحاول أن تقطع صلتها بالتراثي الفاعل، سيكون مصيرها الفشل والإخفاق؛ والتحولات الابتداعية التي تطرأ على بنية الأدب شعره ونثره لا تطرأ منفصلة عن سياقها الحضاري العام، في جانبيه المادي والفكري التراثي المنجز، والجديد الطارئ. ونحن نعيش اليوم أمام مشكلات حضارية كبرى تتسارع فيها الأحداث، وتتصارع فيها المصالح، وتتبادل القوى السياسية الفاعلة على مسرح الحياة المواقف والمؤثرات، لتجعل المغلوب تابعاً للغالب في كل شيء. ولكن مهما بلغت هذه التبعية من أسباب الانبهار، والاستلاب الموقوت، والاستسلام للآخر أمام هذه الصدمة الحضارية الآلية؛ فإنه لا يمكن بحال

من الأحوال أن تمّحي منجزات أمة وحضارتها في حضارة أمة أخرى، خاصة فيما يتعلق بالانتماء الفكري، ومنه الأدب. فالمنجز المعرفي العربي يستند في تجديداته وآفاقه على قيم إلهية، وخبرة إنسانية، أكثرها مستمد من الخطاب الإلهي مما يجعل الرؤى والتشكيلات الأدبية الابتداعية منتمية إلى ذلك المستند لا تقبل الخروج أو الانحراف المنبت عن الأصول، ولا تعرف الانقطاع المرحلي أو الكلي عن القيم الثابتة، فكراً ولغة، إلا إلى حين. أي حين تكتشف تلك الانحرافات أن مغامراتها التغييرية لم تحقق شيئاً من أسباب التجديد الفاعل في بناء المعطى الحضاري، وتقدمه إلى الأفضل، وتجانسه مع منطلقاته الثوابت.

ومما لا يختلف حوله اثنان أن أدبنا العربي الحديث، شعره ونثره قد تأثر بتيارات أدبية وافدة، وبمتطلبات مرحليّة محلية. فاستثمر الشعر العربي المعاصر كل ما عرف العصر من ألوان التجديد، معرفياً وأدبياً. فقد أجمع أصحاب الاتجاهات الأدبية الحديثة من أمثال الديوانيين والمهجريين وجماعة أبولو، والمنتمين إلى حركة الشعر الحديث، على ضرورة التجديد في الشعر، ورأوا أن الطريق إلى ذلك يكون بالتحرر من التقاليد العربية الموروثة في الشعر، وبالانفتاح على معطيات المذاهب الأدبية العالمية وخاصة الغربية منها، وذلك لإعطاء الشعر قيمة إنسانية أوسع، تكشف حقائق الحياة في نظرهم، وما علموا أن حقائق الحياة الصحيحة، كامنة في ثوابتنا وليست في تصورات الآخر. وقد جاء ذلك التجديد «لتشابه في المزاج، واتجاه العصر كله». كما يقول العقاد[56]. وكأن التجديد أصبح مطلباً ضرورياً، وملحّاً، ليكشف عن مرحلة جديدة ومهمّة من حياة العرب المعاصرة، مما ينفي دعوة التقليد للآخر. وكان للرومانتيكية، والواقعية، والرمزية والسوريالية الأثر الواضح في التأثير على قيم الشعر العربي المعاصر، مضموناً ولغة. ففيما يخص الرؤية المعرفية للشعر تجد أن التمرد

المصحوب بالثورة الجريئة على واقع الحياة، وعلى كل ماثل، بل قل على كل شيء؛ كان يشكل حجر الزاوية في منطلقات التجديد، وأصبحت القصيدة العربية المعاصرة وبخاصة قصيدة التفعيلة، مسرحاً معرفياً واسعاً، وصحب هذا التجديد دعوات مصرح بها إلى التغيير في نمط التفكير وفي الاستجابات الذوقية، مما أدى إلى زعزعة الثقة في كثير من الرؤى الشعرية الجديدة، عند عدد ليس بالقليل من المتقبلين، الذين كانوا على وعي بمواطن الانحراف في هذا الشعر. وقد احتل العقل مكانة ليست يسيرة في توجيه هذا الشعر المعرفي بهدف تمكين أصحاب الدعوات التغييرية من تحقيق بعض غاياتهم من خلال الدعوة إلى تحطيم بعض الضوابط العقلية بالعقل نفسه، فالقصيدة المعاصرة وبخاصة ذات النظام التفعيلي هي قصيدة المعرفة، وليست قصيدة الجمال، وقد استند البعد الثوري في معماريتها على دعوى الإصلاح فالشاعر المعاصر عدّ نفسه مصلحاً وليس شاعراً. ولما كان الشعر المعاصر يدور أكثره حول قضية واحدة هي قضية الإصلاح من منظور الشعراء، فإن أي رؤية تتعلق بهذه القضية ستكون محل احتفاء وتقدير أولئك المصلحين حتى ولو جاء ذلك على حساب القيم الأدبية التي لا يكون الأدب مؤثراً إلا بتحققها. ويبدو أنه قد استقر في أذهان أصحاب الدعوات الإصلاحية الحرة أنهم لم يعطوا الفرصة كاملة للتعبير عن تصوراتهم، وآرائهم الجريئة أمام الماثل من القيم الفكرية، والاجتماعية، والسياسية، واللغوية، مما دفعهم إلى إعلان الثورة على كل شيء يعوق طرح تصوراتهم الجديدة، لكنهم أخفقوا في إيصال صوتهم إلى من وجهوا إليهم خطابهم الأدبي، لأنهم كانوا يتكلمون من مكان بعيد لا تسمع حتى صدى ذلك الصوت إلا مصحوباً بذبذبات مشوِّشة بحيث لا تميزه الأذن، ولا تعرف حقيقة مصدره، ولا طبيعة لسانه.

أما فيما يخص الابتداع الشكلي في بناء القصيدة، وتطور هيكلها الخارجي من شعر الشطرين إلى شعلة التفعيلة، فقد حاول بعض الدارسين أن يعود بروافد التجديد الموسيقي في الشعر العربي المعاصر إلى التراث الشعري العربي، غير أن هذه المحاولة لم تستند على حقائق علمية تؤيدها. والحقيقة التي عليها الناس أن شعر التفعيلة ليس له رافد تراثي في التوزيع الإيقاعي المقنن بين السطر والجملة. وقد ذكر صلاح عبدالصبور أن شعر التفعيلة كان نتيجة الاطلاع على الشعر الإنجليزي والفرنسي مكتوباً بلغته أو مترجماً إلى العربية[57]. وقد تناول الدرس النقدي هذا الشكل الجديد وأشبعه بحثاً ودراسة منذ كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) إلى يوم الناس هذا وكان التقارب بين قصيدتي الشطرين والتفعيلة يكمن في تنويع الوحدة الموسيقية ومن اللافت للنظر أن قصيدة الشطرين قد طوعت أوزان البحور المقننة لبنيتها واستخدمتها جميعاً، بينما دارت قصيدة التفعيلة في الغالب حول بحور أربعة هي: المتدارك، والرجز، والمتقارب، والكامل. وبذا تكون وحدة التفعيلة في الشعر الحر مستمدة من أوزان العرب المقننة، وهذا يمنحها أصالة عريقة تمتد جذورها إلى أصول موسيقى الشعر العربي الذي احتفظ ومازال يحتفظ بأهم عنصر يميزه عن النثر وهو الوزن.

لقد كانت هذه الأصول الموسيقية التي أفادت توزيعاتها سطراً وجملة من الشعر الغربي محل انتقاد وانتقاص من بعض الدارسين، لأن الشعر الغربي قد تجاوز هذه الهياكل التفعيلية القائمة على الوزن المقنن إلى الإيقاع الداخلي، ولهذا فإن الفرصة مواتية في نظرهم لتحطيم هذا القيد الوزني في الشعر العربي، للارتقاء بآفاق القصيدة إلى عالم المستقبل، إن لم يكن إلى عالم المجهول. وهذه الدعوة إلى إطراح الوزن تمهّد لتلاقي الشعر والنثر في نظام بنائي واحد، خاصة في هذه المرحلة

التي تطور فيها النثر تطوراً سريعاً لم يشهده النثر العربي من قبل وذلك في سعة مفرداته، وتنوع مضامينه وموضوعاته، وسلامة تراكيبه وعباراته. وقد أرجع الدكتور طه حسين تطور النثر في هذا العصر إلى الترجمة[58]. ولم تكن الترجمة وحدها هي السبب في تطور النثر، وإن كانت من أقوى الأسباب في ذلك، فقد اصطبغ عصرنا بصبغة علمية عقلية كان لها أثرها في عقلنة النثر، وهذا البعد الذهني لا يتيح مثل هذا الاندفاع القوي في التقريب المتداخل بين لغة الشعر ولغة النثر، إلا إذا أردنا أن نتنزّل بلغة الشعر تنزّلاً ذهنياً، بحيث يصبح الترقي بلغة النثر سبيلاً إلى التنزل بلغة الشعر حتى يلائم ذلك العقلية العلمية. إن النشاط العقلي لا يعطي الخيال فرصته كاملة في أداء مهمته الإبداعية، لذلك لا غرابة في الأمر إذا تأخر دور الخيال في الشعر، وتراجع الشعر، وقويت ملكة النقد والفهم.

لقد كانت بيئة الشام من أسبق البيئات العربية إلى تطوير النثر، ومن أكثرها دعوة إلى تقريب المسافة بين لغة الشعر ولغة النثر منذ كتابات أحمد فارس الشدياق إلى كتابات أدونيس. ولا يمكن لدارس إغفال المدرسة المصرية الكتابية التي أسهمت في تجديد آليات النثر الحديث عند مصطفى صادق الرافعي، وعبدالعزيز البشري، والزيات، والمنفلوطي وغيرهم ممن أصلوا الروح البلاغية العربية في ثوبها الجديد، وطوروا النثر الفني من قيم التراث العربي في فن الكتابة. لكن المتأخرين من الكتاب في مصر وفي الشام كانوا متفقين في الدعوة إلى التحلل من قوانين الموسيقى العربية، واتخاذ طرائق البناء النثري أدوات بنائية يتوسلون بها إلى استحداث نص نثري جديد، سموه الشعر المنثور، والقصيدة المنثورة، والنثر المشعور، وقصيدة النثر، والقصيدة الحرة، والنص، والقصيدة الأجد، والنص الإيقاعي المفتوح، وأكثر هذه الأسماء شيوعاً (قصيدة النثر) وهي أسماء تحاول أن تلحق

هذا النص النثري الجديد بالشعر، بل تنظر إليه على أنه الشعر الثوري الذي سيقود الحركة الشعرية العربية إلى آفاق العالمية لأنه اختار المعاناة الحضارية العربية وجعلها همه ووكده الأول والأخير.

إن تعدد الأسماء لهذا النص الجديد دليل على اضطراب جدوده الكتابية في أذهان أصحابه، فلا هو بالقصة، ولا هو بالمقالة الأدبية، ولا هو بالشعر. أضف إلى ذلك أن هذه أسماء لم تكن متولّدة عن بعد تجديدي نابع من طبيعة النثر العربي فهي أسماء مسترفدة من الغرب على وجه الخصوص، وقد ادعى أدونيس بأنه أول من كتب قصيدة النثر، وأنه قد استرشد هو وأنسي الحاج في كتابه هذا النص النثري بكتاب سوزان برنارد (القصيدة النثرية من بودلير إلى عصرنا). والأولية في السبق إلى كتابة هذا النص لا تعطي قيمة جوهرية كقيمة الريادة الصنعية في إتقان هذا الفن وغيره، لأن الفضيلة في هذا ليست للزمن، وإنما لما حققته هذه الكتابة من حضور وفاعلية في حركة الأدب الحديث.

ومن اللافت للنظر أن الأدباء الأوائل الذين حاولوا التقريب بين لغة الشعر ولغة النثر كانوا من الأدباء المسيحيين، نظراً لأن الشعر المنثور المتحلل من الوزن كان مستلهماً من الإنجيل، في الغالب، كما أن طقوسهم الدينية ذات أسلوب فني وسط بين الشعر والنثر[59].

وقد أخذت مجلتا الآداب البيروتية التي صدرت عام 1943م. وشعر التي صدرت عام 1957م. الترويج والدعاية لهذا النص النثري الجديد الذي يحاول أن يتجاوز بتقنياته الأدائية مواطن التقارب بينه وبين الشعر، وطمس الحدود القائمة بينهما، وبخاصة الحد الإيقاعي المقنن. وزاد الاهتمام بهذه التقنيات اللغوية الجددة، والتبشير بمفهوم جديد للشعر يقوم على أنقاض ما استقر في تصنيف الأنواع الأدبية، ويحقق له موطئ قدم بين الاداب العالمية في نظرته الجديدة إلى الحياة،

ويسعى إلى «الذوبان في أعلى مستوى حضاري بلغة العالم المعاصر»[60]. ولن يتحقق هذا الزمان إلا بهدم الصياغة الشعرية القديمة والجديدة في قصيدة الشطرين وقصيدة التفعيلة، ورفض التراث أياً كان مصدره بغير مساومة ولا تجزيء ولا تردد، وتمزيق الارتباط، والتحول إلى الارتباط مصيرياً بالتراث الغربي في الشعر[61].

فهذه الدعوة تحاول صراحة أن تحرر الشعر العربي من قيد الوزن، ومن شرف مضامينه المنتمية إلى تراث العرب الإلهي والإنساني، وأن تضعه في قيد جديد غربي المنشأ في تصوراته وقيمه. والدعوة إلى التحرير من قيود فنية قائمة للارتباط بقيود فنية جديدة ليس من الفن في شيء، لأنها دعوة من قيد إلى قيد، غير أن للقيد القائم مبرراته الانتمائية، في حين لا تجد ما يبرر للوقوع في قيد لا يمت لشخصيتنا ولا لهويتنا بصلة. إنها دعوة غير منتمية فكراً، ولغة، وصنعة، وتذوقاً.

إن هذا النص النثري الجديد ليس امتداداً لشعر التفعيلة، لأنه لم يتطور من داخل قيم ذلك الشعر وبخاصة الأدبية منها. وليست له أولية شعرية عربية تراثية في أي مرحلة من مراحل الشعر العربي. لكن لمضامينه الوجدانية أصوليها النثرية التراثية، فرسائل ابن العميد «فن من الشعر الوجداني هي قصائد منثورة، في موضوعات شعرية، ما كان يصلح لها غير القصيد»[62]. وقد ذكر غير واحد أن الكتاب المتأخرين استعملوا أساليب الشعر وموازينه في المنثور[63]. ولم يقل أحد من ذوي البصر بالشعر أن تلك الكتابة الوجدانية شعر محض. مع أنها تحمل في لغتها من حسن الإيقاع وحلاوة الإشعاع اللغوي ما يجعلها أكثر تقارباً من لغة الشعر. ولم ينكر أحد أصول النص النثري الجديد في تراثنا الأدبي النثري. لكن المنكر أن تزيّف الحقائق وتسمّى الأشياء بغير اسمائها الصحيحة، فيصبح النثر شعراً ادّعاءً دونما سند إلى

أصل. ولم يلحق البند العراقي القريب عهداً بعصرنا بالشعر مع أن إيقاعاته تأتي في الغالب من بحر الهزج. فقد عدّه الزهاوي مرحلة وسطى بين النظم والنثر[64]. ولم يقل بين الشعر والنثر، لضحالة مضامينه في الغالب، ولأنه لم يلتزم الوزن والقافية في عموم النص الواحد ليكون شعراً، فهو ضرب من الكلام المسجوع. ولغته ليست بتلك اللغة المحمّلة بالإيحا ءات المثيرة للانفعال.

ومما تجدر الإشارة إليه أن نوع الأدب في اللسان العربي لم تخرج عن فني الشعر الموزون، والنثر الفني غير الموزون. فخرج من هذا التصنيف النوعي نظم العلوم والمعارف الخالي من نبض الأحاسيس، لخلوّه من المضامين الوجدانية واللغة المحركة للمزاج. وخرج كذلك أسلوب القرآن الكريم الذي ليس مرسلاً مطلقاً، ولا مسجّعاً، بل تفصيل آيات، تسمى آخر كل آية فاصلة هذا ما ذهب إليه ابن خلدون في تصنيف الكلام إلى شعر، ونثر، وقرآن[65]. وتبعه في هذا الدكتور طه حسين حين صنف الكلام المثير للنفس إلى قرآن وشعر ونثر. مشيراً إلى بعض الظواهر الأدائية التي تميّز كلاماً عن كلام[66]. وإذا كان مركز التأثير في النثر يكمن في إيقاعاته الداخلية من سجع، وازدواج، وتوازن بما تحدثه هذه الإيقاعات من متعة أثناء القراءة؛ فإن مركز التأثير في الشعر يعتمد على الوزن[67]. وسماع هذا الكلام الموزون وزناً مقنناً يثير في مستمعه لذة البهجة، لما يحدثه الوزن من دلسةٍ على النفس، إذ الإيقاع وسيلة من وسائل التعبير عن الانفعال؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الذهن يطرب لصحة الإيقاع وسلامته. وهكذا لا تقتصر لذة الوزن على إثارة المتعة لما يحدثه الإيقاع من ارتياح نفسي، وإنما تتعدى إلى إمتاع الذهن حين يبحث عن صواب التركيب، واعتدال النظوم في وحدات الإيقاع. وبذا يكون الوزن بنية فاعلة في نسق النظم، فهو يسهم مع غيره من بنيات النص في تصوير

الوجدانات؛ ولهذا يفترض فيه أن يكون منسجماً مع وحدة النسق التعبيري. والتجربة الشعورية هي التي تحدد نوع الوحدة الإيقاعية مما يناسب إيقاع النفس الداخلي فما وافق حالات النفس وانفعالاتها من الأوزان حالة تصوير الانفعالات كان ذلك صورة صادقة لطبائع النفوس المبدعة؟ وبهذا لا يكون الوزن منفصلاً عن غيره من عناصر القصيدة الأخرى.

لقد شاع اسم (قصيدة النثر) على النص النثري الجديد نظراً لاعتماده على تقنيات شعرية فيما يخص استثمار القوى المنتجة للشعر. إذ تقوّم في بنائه بقوى الملكة الإبداعية؛ من خيال وحس، وذهن، ولغة موحية راقية وتكنيكات ذات صلة بمعمارية القصيدة، كتوظيف التراث المحلي، والأسطورة في نسيجه، والاتكاء على اللغة الرامزة غير الواضحة التي تحوّلت إلى وسائل نقل معقدة، في الوقت الذي تتهم فيه هذه اللغة العقل بأنه عاجز عن إدراك حقائق النفس تجدها تتخذ من نشاط العقل طريقاً إلى هندسة الإبهام والغموض المتعمّد، خاصة عندما يتناول النص المضامين الثورية الجريئة ممّا يحوّل مهمة الرمز من نقل الأشياء من نفس إلى نفس إلى نقلها من ذهن إلى ذهن. وذلك لسبب واضح هو أن بنية هذا النص النثري الجديد بنية معرفية، فهو خطاب فكري أكثر منه خطاباً أدبياً.

لقد أخذ هذا النص يبحث عن أشياء غير واضحة في أذهان منتجيه، مما جعله لا ينتمي إلاّ في ذاته المجهولة؛ لذلك ليس غريباً على هذا النص أن يتحلل من كل خارج على ذاته. وإذا كانت مهمته الأساس البحث عن المستقبل المجهول الذي سيحدد وظيفته وشكله، اللذين مازالا في مراحل التكوين الجنينية والتشكل الأولى؛ فإن طريقه إلى تكوين ملامحه، ونجاح دوره الفاعل يتوقف على عملية الهدم الشمولي لكل شيء ماثل.

إن منطق هذا النص النثري الجديد يحمل ثورة علي المعرفة الربانية المطلقة، وثورة على الخبرة الإنسانية الفاعلة، وعلى منطق الحياة، وعلى منطق الفن وعلى منطق العقل. ولما كان إطلاق اسم (قصيدة النثر) على هذا اللون من الكتابة الفنية يجعلها منتمية إلى فصيلة النثر بهذه الإضافة إليه، فإن هذا الانتماء لم يكن محل رضى بعض المتحمسين لتحويل هذا الجنس الكتابي إلى جنس شعري جديد. فالدكتور غالي شكري يرى أن مصطلح (قصيدة النثر) لا يدل على جوهر الشعر. ويرى أن هذا المصطلح قد أساء إلى دعاة هذه القصيدة. فالشعر عنده يرفض أية تسميات ودعا إلى أن يتبنّى هذا النص منجزات التكنيك الشعري في أوروبا[68]. وقد عدّ ثورة توفيق صايغ وأنسي الحاج. ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا من باب الخروج على المطلق السرمدي إلى اللاشكل واللانظام[69]. وهو يعترف بعقلنة هذا النص النثري الجديد. فالقضية ليست دعوة إلى التجديد، إنها دعوة إلي التغيير في مادة الفكر، وفي طرائق التفكير، لصياغة فكر جديد، ومنهج فكري جديد لا يستند إلى أصول تراثية عربية.

وقد ذهب الدكتور عبدالعزيز المقالح إلى أن تسمية هذا النوع من الشعر بقصيدة النثر خطأ. وهو يقرر أنه شعر؛ وقد أشار إلى اعتبارات عديدة لحالة التضاد بين بنيتي هذا الاسم، مقرراً أنها شكل متخلّف تكنيكياً. وقد تردّد في تسمية هذا الجنس الكتابي. فقد سماه القصيدة الأجد، والنص الشعري، والكتابة الشعرية، والقصيدة النص، والنص المنتظر والنص الشعري المنفلت[70]. ورأى أنه «لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر؛ فربّ عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان لها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»[71]. ففي هذا النص اعتراف من المقالح بأن الشعر هو الأساس في النسق التعبيري الجميل؛ أما قوله لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة

الشعر فهو قول لا يتفق مع حقيقة الشعر، لأن الوزن من أخص خصائص الشعر.

والمقالح يوافق الأستاذ خليل الموسوي على فهم الموسيقى لا على أنها الوزن المقنن المعروف، بل على أساس وجودها داخلياً في النص النثر والوزن المقنن في نظره ظاهرة خارجية تنتهي مهمتها عند الأذن[72]. ويرى المقالح أن النص النثري الجديد ينطلق من مفهوم التواصل «بين الفنون والأجناس الأدبية ويجمع بين النثر والحوار، والقص والرمز، ومن يريد أن يقرأه على أنه شعر فهو كذلك، ومن يريد أن يقرأه على أنه نص استوعب في نظامه الأسلوبي التراكيب الفنية في إطار جديد فهو كذلك»[73]. وفي هذا النص تردد واضح من المقالح حول تصنيف هذا النص النثري، لذلك جعله نصاً مفتوحاً حين أعياهم التصنيف؛ واعتبر أن أزمة هذا النص أزمة توصيل لا أزمة تشكيل غير أن الواقع أنها أزمة توصيل وتشكيل في آن واحد. إذ يفترض في التشكيل أن يقوم على لغة التصويل والإيحاء في آن واحد. فإذا وجد التوصيل بدون الإيحاء خرج النص من دائرة الأدبية؛ وإذا وجد الإيحاء الذي لا يقيم نوعاً من التواصل الشعوري أو المنطقي مع المتقبل أفضى النص إلى لا شيء من القيم معرفياً وأدبياً، لأن الاستجابة شرط في نجاح طرائق المحاكاة. واللاشكل واللانظام الذي يبحث عنه النص النثري الجديد في تنظيرات دعاته يجعل الاستجابة ضرب من ضروب المستحيلات. مع أن معرفة الشكل أمر ضروري يسبق الاستمتاع به. إذ من الصعب أن تقوّم جنساً أو نوعاً أدبياً بغير أدواته التقويمية، ومن خارج عناصره المهيمنة عليه حيث لكل جنس أدبي طرائقه التعبيرية. والوزن المقنن من أهم العناصر التي تميز الشعر من غير الشعر. فالوزن ليس ظاهرة خارجية حالة بناء النص الشعري، كما يزعم دعاة النص النثري الجديد. يقول غراهام هو: «فمهما قدّمت الأوزان معونة إلى

المعنى فإنها تظل بنيات شكلية سابقة من حيث المنطق على أي معنى خاص قد يجد سبيله إليها »[74]. وليس لأحد أن يختلف مع غراهام حول السبق المنطقي للوزن شأنه في ذلك شأن السبق المعياري للغة في نحوها وصرفها وبلاغتها، فهي سابقة أيضاً من حيث المنطق والمعيار، لكنها ليست ظواهر لغوية خارجية. واللغة «لم تخلق اليوم لنخلق قواعدها وأصولها »[75]. كما يقول العقاد. فهل من حق النص النثري الجديد تأصيل معيارية لغوية جديدة. ؟. إن قواعد اللغة، وأصولها المستقرة ليست منجز أفراد أو جماعات مذهبية. إنها منجز أمة، حملت فكرها وأدبها وتاريخها ومعطياتها الحضارية، وليس من حق فرد أو جماعة مذهبية أن تنحرف بها عن مجاري تلك الأصول، وتغيير ما استقر في الاستعمال منها. وليس من حق فرد أو جماعة إطراح الوزن الشعري الذي استقر في الحس استقراء اللغة فيه. «إن حياة الشعر تنبجس من التوتر القائم أبداً والمتنوع أبداً من إيقاع الكلام الدارج والهيكل الشكلي للأوزان»[76].

وهكذا تصبح «اللغة التصويرية والإيقاع المقنن هما حقيقة الشعر باعتباره فناً متميزاً عن النثر بهذا الائتلاف الخاص»[77].

وقد حذر عبدالله الطيب من إطراح الوزن في الشعر، ومن التجديد فيه لأن مثل هذا يمس بعداً جوهرياً يتعلق بالحس اللغوي. فقد رأى أن «الإقدام على التجديد في الأوزان الآن معناه أن نحدث تغييراً جوهرياً في ناحية جوهرية من نواحي اللغة العربية لازمتها أكثر من ستة عشر قرناً؛ وإحداث تغيير كهذا في لغة عريقة في القدم مليئة بالتقاليد المعتقة مطلب عزيز جداً؛ تحقيقة أدخل في باب الأوهام والتخيلات منه في باب المعقول والمقبول»[78]. وخير دليل على ما ذهب إليه الطيب أن قصيدة التفعيلة التي جددت في استخدام الوزن، ومضى على ظهورها في الشعر العربي الحديث أكثر من نصف قرن، لم

تستطع تطويع الذائقة العربية في عمومها إلى التحول عما ألفته في شعر الشطرين.

إن الدعوة إلى إطراح الوزن المقنن في الشعر والتجاوز به إلى افاق الكتابة التي ستجتمع في بنيتها الفنون القولية من شعر ونثر هي دعوة مفتوحة دونما غايات محددة، وواضحة لذلك التجاوز؛ إذ في التجاوز إلغاء الماثل وليس تطويره وتجديده. وقد أخذت هذه الدعوة المفتوحة اهتماماً بالغاً للتبشير بهذا النص المفتوح عند أدونيس الذي ظل يدعونا إلى هذا التجاوز بحماس واندفاع لم نشهدهما عند غيره من الدارسين؛ ولا يكاد يخلو كتاب من كتبه أو موقف من مواقفه النقدية من طرح هذه الدعوة، والدفاع عنها نظرياً، وتطبيقياً، حتى أضحت شغله الشاغل ولن يعوزك البحث عن موقفه من النص النثري الجيد في أي كتاب من كتبه ولعلنا نستقرئ بعض جوانب هذا الموقف من كتاب من كتبه المتأخرة وهو (النص القرآني وآفاق الكتابة) وقد اخترنا هذا الكتاب لأنه من كتبه المتأخرة التي جمعت خلاصة مواقفه من قضية النص الجديد، ولأن أدونيس قد حاول في هذا الكتاب أن يجعل من القرآن الكريم حافزاً للدعوة إلى النص النثري المفتوح. فهو يرى كغيره من دعاة هذا النص أن الشعر في تحوّل مستمر متجاوزاً إلى المجهول. فالشعر في نظره لا يسكن إلا حيث لا يصل أولاً يستقر، وسيرفض شعر المستقبل أن يكون نظاماً رؤية وتشكيلاً. وستكون قصيدة المستقبل قصيدة العلم والفن، قصيدة كل الأشياء، وسيلتقي الشعر والنثر في مصهر الكتابة متجاوزاً بذلك حدود التقارب، أو حتى التداخل في المقومات الصياغية[79].

وقد تكلم عن الكتابة القرآنية بوصفها نصاً لغوياً خارج كل بعد ديني؛ نظراً وممارسة. نصاً نقرؤه كما نقرأ نصاً أدبياً[80]. وهو بهذا الطرح يسوّي بين لغة القرآن الكريم ولغة الكلام البليغ من حيث القيم

الأدبية. والقيم الأدبية لا يمكن أن ينظر إليها خارج سياقها المعرفي. فإذا ما نظرنا إلى النص القرآني خارج البعد الديني نظراً وممارسة فإننا ننفي الحقيقة المعرفية المطلقة من النص القرآني، ونسند ما فيه من حقائق إلى الخبرة الإنسانية. ولا يمكن بحال من الأحوال أن تسحب معايير كلام البشر لتطبقها على أسلوب القرآن الكريم، لاختلاف مصدر الكلام بين الإلهي والبشري؛ والعكس هو الصحيح لأن القرآن الكريم جاء في أحسن نظم، وأعلى بلاغة، وبلاغته مطردة في ألفاظه، وعباراته، وآياته، وسوره. وبلاغة البشر ليست مطردة عند الأديب الواحد وفي النص الأدبي الواحد. فما في القرآن الكريم من بلاغة تجده مفرّقاً في كلام البشر البليغ.

إن أدونيس يستدرك على نفسه أن القرآن الكريم نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما من داخله، ولا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته[81]. فكيف ننظر إليه والحالة هذه نظرتنا إلى أي نص أدبي بشري. ؟. كما هو موقف أدونيس الذي أشرنا إليه قبل هذا وقد ذكر أدونيس أن القرآن يمثل نغماً. «ولا تندرج أنغامه في نسق معين، أو نظام وزني ثابت وهذا ما يجعلها حركيّة مفتوحة[82]. والنغم خاص بجرس الألفاظ، وبحس الصوت في الكلام وفي القراءة وهذه خصوصية من خصوصيات أسلوب القرآن الكريم؛ لأنه ليس بشعر فيستخدم قوانين الشعر وأصوله فيما يخص الوزن المطرد. وليس نثراً فيلتزم بأدبيات النثر. إنه «كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير»[83]. وبما أن القرآن في نظر أدونيس مفتوح الدلالة فهو مفتوح بلا نهاية. إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق[84]. والقرآن الكريم هو (قول فصل) و(آيات مفصلات) و(كتاب فصلناه). والتفصيل هنا بمعنى التبين؛ وهذا التبين المحكم غير الدلالة المفتوحة بلا نهاية إذ الانفتاح المطلق لا يتفق حتى مع المتشابه من الآيات التي لا يعلم

تأويلها إلا الله سبحانه وتعالى. إن أدونيس في تصوره هذا الانفتاح المطلق يعتمد تصوّر المتأخرين من المتصوّفة الذين يزعمون أن النص القرآني دال لغوي لمدلول هو الوجود. الأول رمز والآخر مرموز إليه؛ وأن للغة الكتاب ظاهراً وباطناً، مما يحدث معه تعارض بينهما يزيله الإنسان بوصفه تجلياً للذات الإلهية. إذ الإنسان في ظاهرة التوجد والحلول عند الصوفية قادر على الجمع بين الظاهر (اللغة الإنسانية) والباطن (اللغة الإلهية)[85]. لذلك يعتمد الصوفي في لغته الأدبية على اصطناع لغة الرمز، إذ يصبح تدخل العقل في البناء اللغوي تدخلاً آثماً فيما يخص تشكيل لغة مواجد الصوفي التي لا تخضع للمحسوس والمعقول والحقيقة مما يمكن التعبير عنه بلغة الوضع أو المجاز المحكوم بطرائق التوكيد والمبالغة والتوسع، مما ترشحه علاقات اللغة المجازية. وهذا الذي أحال اللغة الصوفية إلى لغة تأويلية نتيجة التحول من المعاني الظاهرة إلى المعاني الباطنة. واستكمالاً للبعد الكتابي في نص القرآن الكريم يرى أدونيس أن القرآن عمل إلهي إنساني،. عمل كوني، فهو محيط بلا نهاية للمتخيّل الجمعي[86]. والتخييل أداة من أدوات تشكيل المعاني، وطريق من طرائق تصوير الوجدانات. وكان بعض المفسرين يتسامح في الاحتفاء بالتخييل من أمثال الزمخشري ويذهب إليه في بعض تفسير القرآن الكريم. وكان محل انتقاد ومؤاخذة من بعض من تعقّبوا تفسيره من أمثال ابن المنير. فالقرآن الكريم لا يقوم على التخييل الذي يعد خاصية بشرية؛ لأن القرآن حقيقة مطلقة، إذ يمثل الحقيقة المعرفية الصحيحة لقضايا الكون الكبرى. والتخييل يستطيع أن يقيم علاقات بين الأشياء لكنه لا يستطيع تقدير تلك الأشياء، ولا ضبط حركتها في علاقاتها ببعضها. والقول بأن النص القراني عمل إلهي إنساني ومتخيل جمعي كان الهدف منه الوصول إلى أن النص القرآني يجمع في بنيته أشكال

الكتابة جميعها. ففيه تذوب النصوص الدينية السابقة عليه، وفيه تهدم الفروق بين الأنواع الأدبية[87].

واتكاء أدونيس على تصورات المتأخرين من المتصوفة ينسجم مع دعوته التجاوزية في الاحتفاء بالنص النثري الجديد. وهو يتفق مع دعاة هذا النص في أن الوزن عنصر خارجي لا يدخل في الصنيع الشعري. لذلك لم يحصر القرآن ذاته في وزن مطرد، فلغته أكثر من أن تنحصر في وزن. فيصعب بذلك تصنيف أسلوب القرآن في نوع الشعر، أو في نوع النثر. إنه عمل كتابي فني[88]. إذ يعد شكله خلاصة لأشكال القول السابقة عليه المعروفة عند العرب من شعر وخطابة ومثل وحكمة، مضافاً إليها الكتابة البابلية، والكنعانية الآرامية، والكتابة التوراتية. وفيه صفحات يمكن درسها بوصفها شعراً محضاً، وهو يكتب الدين بلغة شعرية، والدنيا بلغة دينية[89]. وكأن القرآن بهذا التصور الأدونيسي نتاج الخبرة الإنسانية، وأدونيس يعلم أن القرآن نفى عن الرسول صلى الله عليه وسلم الشاعرية تنزيهاً له، ونزه القرآن الكريم من أن يكون شعراً، وأنزله على الروح الأمين بلسان عربي مبين، وإذا كان القرآن قد كتب الدين بلغة شعرية وكتب الدنيا بلغة دينية كما زعم أدونيس، فإنه لن يكون عملاً كتابياً فنياً. وحتى يجعل القرآن الكريم نصاً كتابياً لا يفضي إلى شيء من المعرفة المحددة، ومن القيم الأدبية رأى أدونيس إن القرآن نثر لا كالنثر وشعر لا كالشعر، وكتابة لا كالكتابة، ولغة لا كاللغة[90]. وهو بهذا النفي المطلق بأن القرآن لا يشبه شيئاً خارجه يريد أن يصل إلى أن كل نص كتابي له قانونه الخاص في بنائه دون سند من قاعدة أو معيار؛ ويصبح الخيال والتأمل هما مصدر الكتابة الجديدة. وهذا سيتيح فرصة تحطيم القيم اللغوية، وهدم العلاقات الثابتة بين الدال والمدلول، لأن شرط البناء عند أدونيس الهدم المتعمّد.

إن هذا المستوى من الكتابة التي لا تشبه شيئاً خارجها قد حققت بعض ما كان يتغيّاه الثائرون المتمردون على كل شيء للوصول إلى لا شيء. فقد خلقت هذه الكتابة «ثقوباً كبيرة في نسيج الثقافي الديني السائد. قالت أشياء لم تقل من قبل، وأشارت إلى أشياء لا تقال. شوّشت صورة اليقين، وشوشت يقينية الكلام الذي عبر عنه، فتحت أبواباً على ما لا يسمّى، وعلى غياب التطابق بين الأشياء والكلمات مما يؤدي إلى التشكيك في صدق الكلام سواء كان إنسانياً أو إلهياً، ذلك أنه على الأخص قدمت نصاً مفتوحاً غير مكتمل مقابل النص الديني المغلق المكتمل»[91]. هكذا تتلبس الدعوة إلى آفاق الكتابة لبوس الثورة العلنية على المعرفية الإلهي والإنساني والتبشير بقيام مشروع معرفي لا يستمد أصوله من التراث العربي، وإنما يبني أسسه من المعطى الأوروبي. إذ لا يمكن أن تنجح الدعوة إلى استرفاد تقنيات أوروبا الأدبية التي يعوّل عليها دعاة النص الكتابي الجديد منفصلة عن سياقها المعرفي. أو قل إنه مشروع البحث عن سياق معرفي جديد يؤسس له ركائز ومنطلقات لا تشبه شيئاً خارجها. فكما عوّل الدكتور غالي شكري على القيم الأدبية الأوروبية بعامة في نجاح هذا المشروع الكتابي، رأى أدونيس «أن الكتابة الفرنسية هي مرجعية الحداثة الأولى»[92]. والحداثة رفض صريح للقديم، وانقطاع عنه. لهذا فإن كل قيمة تراثية دينية وغير دينية، لغوية وإيقاعية، معرفية وأدبية، لابد من رفضها. فالمشكلة لم تعد مشكلة تقارب أو تداخل بين قيم الشعر والنثر؛ إنها مشكلة التغيير في الفكر وفي الحياة كما يقول أدونيس[93].

إن عهذا المضمون الثوري التغييري كان في حاجة إلى تشكيلات لغوية مبيّنة لإيصال هذا الصوت إلى أكبر قدر من المتقبلين إذا أرادت هذه الثورة أن تحقق لها موطء قدم في حركة الفعل الإنساني المعرفي، لكن شيئاً من هذا لم يتم.

والتجاوز الذي دعت إليه لن يتحقق له فعل إلا إذا قامت الحاجة للانعتاق والانفصام من شيء إلى شيء، ضرورة أو احتمالاً، ليكون المتجاوز إليه واضحاً وفق رؤية واعية، وإلا كان التجاوز مغامرة غير محسوبة.

لقد تركز التقارب بين الشعر والنثر حول القوى التخييلية، واللغة، وطبيعة الملكة الإبداعية. وقام التباعد بين هذين النوعين من الأدب حول الوزن المقنن، وحول تنازع الذهن والوجدان إنتاج النثر وتقبله وما يستتبع ذلك من بناءات لغوية يتنازعها البعدان الإيحائي والتوصيلي. ولما كان الوزن المقنن هو أهم عنصر يميز الشعر عن النثر؛ فإن أصحاب الدعوة إلى توحيد أنواع الأدب في نوع واحد قد ألحوا كثيراً على شكلية هذا العنصر، وبعده الخارجي الذي لا يمثل قيمة جوهرية في الشعر من وجهة نظرهم. ورأوا أنه بالإمكان استحداث تكنيكات إيقاعية داخلية عوضاً عن فقدان الوزن. ومثل هذا الصنيع يحدث خلطاً واضحاً بين حدود الشعر والنثر، ويفقد الشعر أصالته وخصوصيته، ويحيله إلى نص نثري، لعمومية هذا الإيقاع الداخلي في الكلام بعامة؛ إذ الأقاويل غير الشعرية لا تخلو من ذلك الإيقاع الداخلي. فهناك عناصر أساسية في بناء الشعر والنثر لا يمكن إطراحها، وهناك عناصر ثانوية مشتركة قد تتغير وظائفها بين الشعر والنثر دون أن يفقد أحدها خصوصيته أمام تلك التحولات البنائية. كاسترفاد بعض مقومات الصياغة الشعرية مثلاً في معمارية النص النثري، فإنها ستكتسب بذلك الاسترفاد أبعاداً جديدة بحيث تتحول من خصوصيتها الشعرية الثانوية في الشعر إلى خصوصية نثرية فالشعر والنثر يتفقان في عناصر، ويفترقان في أخرى، وهذا مما يخفف وطأة التصنيف المنطقي الحاد بينهما عندما يتقوّم كل نوع بنظام لغوي في تشكيلات خاصة إذا علمنا أن هناك أجناساً نثرية فنية لم تدخل

دائرة التنازع على مقومات الصياغة مع الشعر، كالقصة والرواية؛ حيث بقي هذان الجنسان محتفظان بتقنياتهما الصياغية، وما ذاك إلا لأن النص النثري الجديد قد بلغ مرحلة صياغية متطورة، ما كانت القصة والرواية قادرتين على التعامل معها نظراً لطبيعة هذين الجنسين من الكتابة فيما يتقوّمان به من أبعاد ذهنية في صياغتهما. ولم يكن إطلاق اسم (قصيدة النثر) على النص الجديد إلا لأنه قد وصل إلى مرحلة صياغية راقية، لم يسبق للنثر العربي في أجناسه العديدة الوصول إليها؛ وهذه حقيقة واقعة وواضحة. إذ كان هذا النص الجديد بالنسبة للنثر التراثي كالشعر بالنسبة للأنواع الأدبية. فسموه (قصيدة النثر) تمييزاً له عن أجناس النثر الأخرى، وبقي بهذا الاسم في دائرته النثرية.

غير أن تضييق المسافة فيما يخص الفروق الصياغية بين لغة الشعر ولغة هذا النص الجديد جعل الحدود الفاصلة بينهما تختلط في أذهان كثير من الدارسين، خاصة وأن هذا النص الجديد حقق حضوراً واسعاً في الكتابات المعاصرة. وسيستمر في هذا العطاء وهذا الحضور. والشيء الذي يريده هذا النص هو أن يحقق له انتماءً أدبياً نوعياً؛ لأن انفتاحه بلا نهاية، وبلا شك، وبلا لغة وبلا نظام، يجعله نصاً غير منتم لا إلى الشعر، ولا إلى النثر؛ إن دعاته يريدونه قصيدة كل شيء إلا الشعر. ونحن مطالبون بأن نسمّي الأشياء بأسمائها الصحيحة. فهذا النص الجديد ليس نصاً هجيناً كما ذهب إلى ذلك البياتي في وصف شعر أدونيس في (مفردة بصيغة الجمع)[94]. وليس نصاً برزخياً، وليس نصاً لا منتمياً. إنه نص نثري فني، أنتجته الملكة الإبداعية، وتقوّم بمقوّمات الخيال البيانية ولكن بنسب تختلف في مستواها الأدائي عما توفره هذه القوى المنتجة لما تتقوّم به الصنعة الشعرية وفي مقدمتها الوزن المقنن. فقد أنتج التخييل في أداته المجازية الاستعارية قولاً شعرياً لم يبلغ جنس الشعر في خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي

«أما والله إني لا أحتمل الشر بحمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى رؤساً قد أينعت، وحان قطافها وإني لصاحبها. وإني لأنظر إلى الدماء ترقرق بين العمائم واللحى»[95]. فانظر إلى هذه المقدرة البيانية المرتكزة إلى الخيال الخلاّق الواسع الفسيح فقد طوّع الحجاج السجع في عباراته لصفاء البيان، كما طوع لفظة لحاجة معناه، دون زيادة مملّة، أو نقص مخل. إننا أمام قول شعري في هذه الاستعارات التصويرية؛ لكنه يبقى قولاً شعرياً دونما تجاوز لحدوده النثرية. إذ لم يعضده الوزن الذي عضد أبيات مجنون ليلى فأضفى على عباراتها التقريرية جواً من الإيحاء المحرك للنفس، عوضها من وجهة النظر التأثيرية عن العبارة المجازية التي بنيت عليها خطبة الحجاج بن يوسف؛ وذلك في قول المجنون[96]:

ألا أيها القُصّاد نحوي لتعلموا ... بحالي وما أصبحت في القفر أصنع

ألم تعلموا أن القطاقد قد ألفته ... وأن وحوش القفر حوليَ ترتع

وعيشكِ ما لي حيلة غير أنني ... بلقط الحصا والخط في الأرض مولع

وأن وحوش البر يأتلفون بي ... ذكورٌ إناثٌ خشْف ومُرْضَع

ودون مقامي في الفلاة ووحدتي ... وعشقي لليلى لِلْهموم تجمّع

فقد استمدت عبارة المجنون الإخبارية السردية إيحاءاتها من وصف شعوره الحزين المنهزم أمام حبه الضائع. وقد كان لهذه العبارة غير المجازية، إيحاءاتها في تشكيل هذه اللوحة الشعرية، وكان للوزن دوره البنائي في هذا التشكيل.

لقد حاول الدكتور عبدالعزيز المقالح أن يبحث عن سند شعري تراثي تتكئ عليه القصيدة الأجد في تقاربها من القديم إن لم يكن تولدها منه، وذلك في مستويات وأشكال أدائية ثلاثية هي: الشكل البيتي، والشكل المقطعي، والشكل التركيبي[97]. لكن محاولته تلك

لم تحقق شيئاً من الوجهتين النظرية والتطبيقية فقد ذهب إلى كل بيت في قصيدة الشطرين مستقل بمعناه وبصورته الشعرية الكلية، أو بمجموعة الصور، وكذلك استقل السطر الشعري في القصيدة الأجد بمعناه وبصورته الشعرية، مع اختلاف واضح في طريقة التناول.

وهذه النظرة تحتاج إلى إعادة نظر بالنسبة لمستوى البيت في قصيدة الشطرين ألم تر أنهم وصفوا الشعر الذي لا ترابط بين أبياته ببعر الكبش المفرّق وبأولاد العلات، وأن القِران والتسالم بين أبيات القصيدة ضرورة تتطلبها وحدة المعنى. فإذا رأيت بعض النقاد يحتفون بالبيت المفرد فاعلم أن هذا الاحتفاء مشروط بتحقق التقارن والتسالم لما يحقق وحدة القصيدة، حتى تكون القصيدة كالبيت والبيت كالكلمة. فالنظرة إلى وحدة البيت واستقلاله، لا يقصد منها إعطاء البيت استقلالية مطلقة فالأبيات لم تنظم مفردة، وإنما كانت ضمن بنيات نصوص وقصائد شعرية لكنها تفرّدت بحظوظها من حمولتها المعرفية المفيدة، فإذا ما أعيد ترتيب تلك الأبيات المحتفى بها في سياقها من نصها الشعري تبيّنت مدى ارتباطها بذلك السياق، وتضامّها مع وحداته المعنوية الأخرى. والنص الشعري الذي استشهد به المقالح على استقلال السطر الشعري في القصيدة الأجد لا يماثل وحدة البيت غير المستقلة عن سياقها المعنوي في شعر الشطرين، ولا يدل على أن ذاك تولّد عن هذا. يقول النص وهو لأدونيس:

- 1 -

أغلق بابه

لا لكي يقيد أفراحه

بل لكي يحرر أحزانه

- 2 -

طريقه إلى بيته موحلة

مع ذلك ليس في بيته ماء

- 3 -

يتقدم

بين لحظة تتدحرج كالكرة

ولحظة تلعب النرد

- 4 -

كن غياباً

لكي تظل سؤالاً

- 5 -

وصف موته - قال:

مهر السيف

يرابط في بهو أيامي

- 6 -

كيف لذلك الجرح أن يلتئم؟

وبغيره كيف أستضيء؟

- 7 -

أمس

كانت الشمس تنام عند بيتنا

وتغطي قدميها بالقش...

- 8 -

يستنبت الحزن

لكي تكتمل أرض الفرح

- 9 -

يرقدان في زاوية الشارع

هي العجوز وطفلها

أهو الخريف المبكر

أم هو ربيع الموت؟

- 10 -

أيها الطفل الذي ذبح

صرت في كل ما أكتبه وتراً

بشرياً

أسألك أنا أيضاً

كيف تفلّت مني؟.

إن هذا النص يتكون كما ترى من عشرة مقاطع مرقمة، يتكون كل مقطع من سطرين فأكثر حتى يصل في المقطع الأخير إلى خمسة أسطر. وليس في هذا التشكيل المقطعي نظام بيتي، كما أن صياغته في اعتماده على ثنائية متقابلة (القيد والحيرة، الأفراح والأحزان، الوحل وانعدام الماء، العجوز والطفل، الخريف والربيع). وهي أبرز مقومات التشكيل اللغوي قد تحوّلت عن وظيفتها الشعرية الموحية إلى لغة نثرية في هذا النظام الأدائي الذي افتقد عنصر الوزن، فبقيت حقيقته حقيقة نثرية وإن كان فيه ظل من الشعر.

ولم يكن الشكلان المقطعي والتركيبي مماثلان لنظام القصيدة الموزونة ذات المقاطع العديدة أو المدوّرة، لا من حيث وحدة المعنى، ولا من حيث الهيكلة الخارجية، ولا من حيث مستوى الأداء اللغوي الذي يختلف من أداء موزون إلى أداء لا يلتزم بالوزن.

وهكذا يصبح التقارب بين عناصر الشعر وخصائص النثر أمراً ممكناً ومتحققاً في الأقاويل الشعرية غير الموزونة، ليكون في حقيقة هذا ظل ذاك، وفي حقيقة ذاك ظل هذا، نظراً لاشتراك الشعر والنص النثري الفني في عناصر ثانوية تبعاً لوحدة المصدر المنتج لهما، ولقيام بنائهما على القوى التخييلية، كل بحظه وقسطه من تلك العناصر المشتركة، ثم تكون الخصائص والعناصر الأولية لكل نوع حارسة له من التداخل مع النوع الآخر أو الذوبان فيه.

مصادر البحث ومراجعه

1) انظر، في الشعر، ترجمة د. شكري عياد. (مصر 1986م) ص 28.

2) انظر، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، (مصر 1974م) جـ 1 ص 56.

3) انظر، البلاغة، تحقيق د. رمضان عبدالتواب، (مصر 1965) ص 8.

4) نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، (مصر 1499هـ - 1969م) ص 64.

5) انظر، تحقيق د. محمد يوسف نجم، (بيروت 1385هـ - 1965م) ص 25.

6) انظر، تحقيق السيد أحمد صقر، (مصر 1977م) ص 465.

7) انظر، تحقيق السيد أحمد صقر، (مصر 1963م) ص 51.

8) انظر، تحقيق حسن السندوبي، (مصر 1929م) ص 310.

9) انظر، تحقيق أحمد أمين، وعبدالسلام هارون (مصر 1367هـ - 1967م) جـ 1 ص 8.

10) انظر، رسالة الغفران، تحقيق، د. عائشة عبدالرحمن (مصر 1977م) ص 250-251.

11) انظر، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (مصر 1383هـ - 1963م) جـ 1 ص 119، 134.

12) انظر، المقدمة، (مصر بدون تاريخ) ص 627.

13) انظر، لسان العرب، مادة.. (شعر).

14) الحيوان، تحقيق محمد عبدالسلام هارون (مصر 1384هـ - 1965م) جـ 1 ص 75.

15) إعجاز القرآن، ص 59.

16) طبقات فحول الشعراء، جـ 1 ص 5.

17) الحيوان، جـ 3، ص 132.

18) انظر، عيار الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر. بيروت 1402هـ - 1982م) ص 11.

19) انظر، المصدر السابق، ص 21.

20) انظر، الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر (مصر 1392هـ - 1972م) جـ 1 ص 426.

21) انظر، الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي (مصر 1386هـ - 1966م) ص 51.

22) انظر، إعجاز القرآن، ص 115.

23) انظر، على سبيل المثال، ابن وهب، البرهان في وجوب البيان، تحقيق د. حنفي محمد شرف (مصر 1969م) ص 130، وابن رشيق، العمدة، جـ 1 ص 116.

24) جوامع الشعر، تحقيق د. محمد سليم سالم، (مصر 1391هـ - 1971م) ص 172.

25) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

26) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، (بيروت 1973م) ص 161.

27) انظر، تلخيص الشعر، تحقيق د. محمد سليم سالم، (مصر 1391هـ - 1971م) ص 60.

28) التعريفات (بيروت 1978م) ص 132.

29) مجموع الفتاوى، نشر عبدالرحمن بن محمد بن قاسم، (المغرب 1401هـ - 1981م) جـ 2 ص 43.

30) انظر، منهاج السنة، تحقيق د، محمود رشاد سالم، (مصر 1406هـ - 1986م) جـ 8 ص 25.

31) انظر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، (استانبول 1954م) ص 241-250.

32) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس 1966م) ص 72.

33) المصدر السابق، ص 71.

34) انظر، المصدر السابق، ص 128.

35) انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (نثر).

36) طبقات فحول الشعراء، جـ 1 ص 56.

37) البلاغة، ص 8.

38) انظر، عيار الشعر، ص 9.

39) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق محمد عبدالسلام هارون (مصر 1395هـ - 1975م) جـ 1 ص 208.

40) الجاحظ، المصدر السابق، جـ 1 ص 209.

41) الجاحظ، المصدر السابق، جـ 1 ص 243.

42) انظر، الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، (بيروت 1401هـ - 1981م) ص 179.

43) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، نشر أحمد أمين، وأحمد الزين، (بيروت بدون تاريخ)، جـ 2 ص 133.

44) سورة القمر، آية 17.

45) ديوانه، تحقيق د. محمد يوسف نجم (بيروت 1960م) ص 82.

46) عيار الشعر. ص 15.

47) انظر، المصدر السابق، ص 12.

48) المصدر السابق، ص 20.

49) انظر، ابن رشيق، العمدة، جـ 2 ص 117، والحصري، زهر الآداب، تحقيق علي محمد البجاوي (مصر 1389هـ - 1969م) جـ 2 597-598.

50) الصناعتين، ص 183.

51) المصدر السابق، ص 55.

52) الإمتاع والمؤانسة، جـ 2 ص 83.

53) المقابسات، ص 245-246.

54) انظر، ابن قتيبة، تأويل مشكلة القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، (مصر 1383هـ - 1973م) ص 18.

55) انظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62.

56) انظر، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، (مصر 1865م) ص 194.

57) انظر، ديوانه، (بيروت 1972م) جـ 3 ص 90-92، 202-203، 209-216.

58) انظر، حافظ وشوقي، (منشورات الخانجي وحمدان - القاهرة، بيروت، بدون تاريخ) ص 71.

59) انظر، س. موريه. الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ترجمة د. شفيع السيد، ود. سعيد مصلوح، (مصر 1986م) ص 425.

60) د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين. (دار الشروق 1991م) ص 28.

61) انظر، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

62) د. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، (بيروت 1975م) جـ 2 ص 248.

63) انظر، على سبيل المثال، ابن خلدون، المقدمة 628.

64) انظر، عبدالكريم الدجيلي (بغداد 1378هـ - 1959م) ص 5.

65) انظر، المقدمة، ص 627-628.

66) من حديث الشعر والنثر، (مصر 1975م) ص 25.

67) انظر، طه حسين، المرجع السابق، ص 41.

68) انظر، شعرنا الحديث إلى أين، ص 82، 84.

69) انظر، المرجع السابق، ص 85.

70) انظر، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، (بيروت 1985م) ص 70، 74، 87، 88، 42.

71) المرجع السابق، ص 70.

72) المرجع السابق، ص 75.

73) المرجع السابق، ص 103.

74) مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، (دمشق 1393هـ - 1973م) ص 123.

75) ميخائيل نعيمة، الغربال، (بيروت 1981م) ص 11.

76) غراهام هو، مقالة في النقد، ص 133.

77) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (بيروت 1978م) ص 74.

78) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (بيروت 1970م) جـ 1 ص 32.

79) انظر، (بيروت 1993م) ص 16-22.

80) انظر، المرجع السابق، ص 19.

81) انظر، المرجع السابق، ص 29.

82) المرجع السابق، ص 25.

83) سورة هود، آية 1.

84) النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 30.

85) انظر، المرجع السابق، ص 31-32.

86) انظر، المرجع السابق، ص 33.

87) انظر، المرجع السابق، ص 35.

88) انظر، المرجع السابق، ص 43.

89) انظر، المرجع السابق، ص 48-49.

90) انظر، المرجع السابق، ص 50.

91) انظر، المرجع السابق، ص 69.

92) انظر، المرجع السابق، ص 93.

93) انظر، المرجع السابق، ص 115.

94) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، (بيروت 1404هـ - 1984م) ص 213.

95) الجاحظ، البيان والتبيين، جـ 2 ص 308.

96) ديوانه، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، (مصر 1979م) ص 147.

97) انظر، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساول، ص 122.



في النحو التاريخي للفصحى وملاحظات

عباس علي السوسوة

[1]

هناك وهم كبير عند كثير من مثقفي العرب ولغوييهم التقليديين، مفاده: أن العربية الفصحى لم تتغير أنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، منذ أن بدأ تدوينها في القرن الثاني الهجري. وهؤلاء لا يجدون تناقضاً بين هذا القول، وأن الفصحى كانت لغة ثقافة مزدهرة متنوعة، شارك في إنتاجها أجناس وشعوب مختلفة في بقاع كثيرة من العالم، تمتد من شبه جزيرة إيبريا إلى شمالي أفريقيا وشرقيها، إلى الجزيرة العربية، إلى بلاد الشام، ثم بلاد الرافدين، وبلاد فارس، وآسيا الوسطى، وحتى بلاد السند.

ومادام هذا التنوع الثقافي والبشري موجوداً متفاعلاً، ومادامت العلوم الإنسانية والطبيعية والتطبيقية تتناسل؛ فإذن لابد أن تظهر ألفاظ وتراكيب لا عهد للبدوي في القرن الثاني بها(1). وهذا يعني التغير حتماً.

وبعض هؤلاء قد يقر بالتغير في دلالات الألفاظ، من دلالات بدوية إلى دلالات شرعية كتغير معاني: الإسلام والإيمان والصلاة والحج والكفر والزكاة. أو تغير دلالات الألفاظ البدوية إلى ألفاظ اصطلاحية ثقافية كما حدث لألفاظ: البيت والبحر والوتد والجر والرفع والهمز... إلخ. لكنه - مع هذا الإقرار - ينكر حدوث تغير صرفي أو نحوي.

ونحن نقول: إن التغير النحوي يحدث ببطء مع مرور الزمن، وهو غير محسوس كالتغير الدلالي. وهذا أمر مازال الباحثون العرب مبتعدين عنه؛ لصعوبته. فهو يقتضي منهم تتبع هذا التغير في كل تراثنا المكتوب على حقب تاريخية. وهذا التغير قد يكون كمياً أو كيفياً. أما التغير الكمي فيعني أن ظاهرة ما قد يكون استخدامها أقل أو أكثر في حقبة ما مقابلة بحقبة أخرى؛ كأن يكون استخدام الأسماء المجموعة بالألف والتاء في القرن الثاني أقل من القرن السادس مثلاً. وأما التغير الكيفي فيعني اختفاء ظاهرة ما أو بزوغ ظاهرة جديدة. كاختفاء أوزان: فِعّال وتفعّال من العربية المعاصرة، وظهور وزن يفعلن مثلاً.

وإذا سلمنا بالتغير الدلالي فإن هذا يقتضي التغير النحوي. فمثلاً إذا قلنا إن عربية التراث فيها المصاحبة النحوية (ضحك + مِن) وأن العربية المعاصرة فيها المصاحبة (ضحك + على) بمعنى السخرية وبمعنى الخداع، فهذا يعني أن المصاحبة النحوية أنتجت دلالة جديدة. وعلى فرض بقاء المصاحبة القديمة فهلموا بنا ننظر في تاريخ المصاحبات (أثّر على) و(ضحك على) و(اعتذر عن عدم الحضور).

[2]

لا جدال عندنا أن التأثير من الأثر؛ على اعتبار أن الأشياء توجد أولاً ثم يُشتَقّ منها المصادر والأفعال. وأعتقد أن (السماء) وجدت ثم اشتقوا منها: سما يسمو سمواً، وأن (البحر) سابق في وجوده على أبحر والإبحار والتبحّر وبحّار... إلخ. فهلمّ بنا ننظر في تراثنا المكتوب كي نرى مصاحبة (على) للأثر، وسنبدأ بالحديث النبوي الشريف. ففي المعجم المفهرس لألفاظه نجد (الأثر) يصاحب الأدوات: في والباء وعلى[2]. وقد استمرت مصاحبة (في) و(على) في العربية قديماً

وحديثاً، أما الباء فنزعم أنها انقرضت، أو كادت. ولا شك أننا لسنا بحاجة للتدليل على مصاحبة (في) قدر حاجتنا لأختها (على).

فنحن نجدها في حديث ورد عند البخاري والدارمي منقولاً عن عبدالله بن عمر بن الخطاب عن أبيه، وفيه: «بينما نحن عند رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر، **لا يُرى عليه أثر السفر، ولا نعرفه**»[3] وفي بعض الكتب التي لم يفهرسها ونسنك نجد هذا الحديث: «إن الله إذا أنعم على عبدٍ نعمةً يحب أن يرى **أثر نعمته عليه**، ويكره البؤس والتباؤس»[4]. بل في موضع من البخاري نجد حديثاً رواه أبو سعيد الخدري، وفيه: «فبصرت عيناي رسول الله صلى الله عليه وسلم **على جبهته أثر الماء والطين**»[5].

ونجد هذه المصاحبة عند الحكيم الترمذي (ت 318هـ): «فمثل ذلك كمثل مضروب بقي **أثر الضرب على ظهره**، فالوجع قد سكن ولكن آثار السياط باقية»[6].

ونجدها في شعر المتنبي (ت 354هـ):

لم يتركوا *أثراً* عليه من الوغى ... إلاّ دماءَهم على سر بالهِ[7]

ووردت لدى الثعالبي (ت 429هـ): «ثم أشار عليه باستعمال بيضة العنبر وتقليبها والانتفاع بلطافتها **وحسن أثرها على الدماغ والقلب**»[8].

وجاءت عند الزمخشري (ت 538هـ): «إذا رأيت بشر الحيوان - سميناً كان أو هزيلاً - استدلت به على كيفية أكله، **لأن أثر ذلك يُتبين على بشرته**»[9].

ونجدها عند الوهراني (ت 575هـ): «فحين نظر إليّ، ورأى أثر السفر عليّ بدأني بالسلام»(10).

ونجدها عند المؤرخ ابن الأثير (ت 630هـ): «فجزع لذلك جزعاً عظيماً ظهر أثره عليه»(11).

ونجدها عند البلاغي ابن أبي الأصبع (ت 654هـ): «... فيظهر أثر ذلك على ظاهر الزجاجة المصدّعة المطروقة»(12).

فإذا غادرنا الاسم إلى الفعل، وجدنا شواهد لمصاحبته (على) في عربية ما بعد عصر الاحتجاج. ومن ذلك الشاهد الذي نقله مصطفى جواد من ابن العديم مؤرخ حلب:

فخلتُ البكا من رقة الخدّ أنه ... يؤثّر من حدرٍ على صفحة الخدّ(13)

والشعر للأعسر بن مهارش، من القرن الرابع الهجري. وقد نفى المرحوم وجود شاهد غيره. ونحن نقول بل هناك غيره. فمن ذلك ما جاء عند القاضي التنوخي (ت 384هـ): «فصار ذلك القدر رسماً في كل يوم، **لا يؤثّر عليهم قدرُه**»(14). ومثل ذلك عند الزمخشري (ت 538هـ): «لما قيل (فعدّه)، والعدّة بمعنى المعدود، فأمر بأن يصوم أياماً معدودة مكانها؛ عُلم أنه **لا يؤثر عدد على عددها**، فأغنى ذلك عن التعريف بالإضافة»(15).

ومن ذلك ما جاء في شعر ابن سناء الملك (ت 608هـ):

أثّرت رجلُه على وجنة البد ... رِ، فذاك الذي بها آثارهُ

أثّر تقبيلي على خدّها ... فهد رزيتَ العشرَ في المصحفِ

أثّر تقبيلي على خدّها ... طابعَ حُسن لم يكن خِلقه(16)

ونجد ابن الأثير يستعملها: «فبينما أنا جالس ومعي جماعة

ننتظر الشيخ، إذ أقبل إنسان تركماني **قد أثّر عليه الجوع**، وكأنه قد أُخرج من قبره »[17].

والعيني (ت 885هـ) أحد شراح البخاري يستعملها مع المصدر: «وفيه معجزة لموسى عليه الصلاة والسلام، ولاسيما **تأثير ضربه بالعصا على الحجر**، مع علمه بأنه ما سار إلا بإذن الله تعالى »[18].

بذلك نرى أن مصاحبة (على) للأثر موجودة منذ فجرة النبوة على صاحبها أفضل الصلاة والسلام. كما أن مصاحبتها للفعل (أثّر) موجودة في عربية ما بعد عصر الاحتجاج. لهذا نسأل الله المغفرة لكل من قال إن (أثر + على) مترجمة عن إحدى اللغتين: الفرنسية أو الإنكليزية، ونزيد على ذلك: إن هذا الفعل في هاتين اللغتين لا يتعلق به حرف جر أصلاً، وقد أثبتنا ذلك في غير هذا الموضع[19].

[3]

أما الفعل (ضحك) فتصاحبه (من)، كما في قوله تعالى **﴿أفمن هذا الحديث تعجبون، وتضحكون ولا تبكون﴾**[20].

ولكنا نجد مصاحبة (ضحك + على) في العربية ابتداءً من القرن الرابع الهجري، ففي سياق نراها ترادف (ضحك من)، وفي سياق نراها بمعنى (خدع). وإليك بعض الأمثلة:

- فالقاضي التنوخي (ت 384هـ) يستعملها: «فهزأنا به *وضحكنا عليه* ولم نلتفت لكلامه»[21].
- ونجدها عند أحد شعراء القرن الخامس[22]:

وكأنني بك قد قرعت ندامةً ... سنّاً ضحكتُ *بها* على الأيام

- ونجدها في القرن السابع عند البلوي (ت 604هـ): «فذكرت الخبر لأبي محمد رحمه الله، **فضحك على ذلك**»[23].

- ونجدها عند الجوبري في القرن نفسه: «ومنهم الذين كراماتهم أكل الحيات والنار. فوالله لو فُعل هذا أمام أطفال **لضحكوا على ما يفعله**»[24].

- وفي القرن الثامن تكثر هذه المصاحبة، في النثر والشعر. فمن ذلك ما جاء عند المؤرخ اليوسفي (ت 759هـ): «والتفت إليه تنكر بحرج وقالت: أنت **تضحك عليّ**»[25].

ونجدها في شعر صلاح الدين الصفدي (ت 764هـ)[26]:

تبسُّمُ الشيب بذقن الفتى	**يوجب سحَّ الدمع من جَفنهِ**
حبُّ الفتى بعد الصبا ذلّةٌ	**أن *يضحك* الشيب *على* ذقنه**

وهي موجودة في نثر الصفدي أيضاً، فمن ذلك ما جاء في ترجمة عمر بن أبي الحَرَم: «ولونّا ما *يضحك* فيه الصبيان علينا، ومنعونا ما *نضحك* فيه *على* الأشياخ»[27].

ومنه ما جاء في ترجمة محمد بن أسعد بن حمزة: «ولم يُسمَع له نظم ولا نثر، ويقول: أنا لا أدع الناس يضحكون عليّ»[28].

وفي القرن التاسع نجدها لدى ابن تَغري بَردي (ت 874هـ): «أبطلوا هذا لئلا **يضحك الناس علينا**»[29].

[4]

ونأتي الآن لنرى: هل استُخدم تعبير «اعتذر عن الحضور» بمعنى: (قدم عذراً لغيابه)؛ قبل عصرنا هذا أم لا؟ ولا شأن لنا هنا بمن صوّب التعبير أو خطّأه. ولن نطيل؛ بل نكتفي بثلاثة شواهد.

- جاء عند ابن الأثير (ت 630هـ): «فكتب إلى الخليفة **يعتذر عن إنفاذ ولده** بما جرى»[30] والمعنى: أنه كتب إلى الخليفة معتذراً عن عدم إرسال ولده.

وجاء عند مؤرخ بغداد لفترة ما بعد غزوة هولاكو، أعني ابن القوطي (ت 723هـ)، في حوادث عام 654هـ، قال: «أرسل هولاكو قان إلى ركن الدين مقدّم الباطنية يستدعيه، فأرسل إليه صبيّاً عمره سبع سنين، زعم أنه ولده، **واعتذر من الحضور**. فأنعم عليه وأعاده إليه»[31].

والمعنى: اعتذر عن عدم حضوره.

وجاء في حديث ابن تغري بردي (ت 874هـ) عن يَلبُغا الناصري: «فكتب **يعتذر عن الحضور** إلى حضرة السلطان بحركة التركمان وعصيان مِنطاش»[32] والمعنى: أنه قدم عذراً لغيابه، عصيان منطاش وتمرد التركمان.

[5]

ولنا ملاحظات على العدد التاسع من «**جذور**»، نبدؤها بمقالة «محمد رجب البيومي»: دعبل الخزاعي شاعر ذو رسالة. استمتعت بقراءتها؛ لأسلوبها الطلي، وموضوعها الذي ينصف شاعراً مجيداً. وتبقى بعض الهنات الطباعية في الشعر (الرقم الأول للصفحة والثاني للسطر، وهـ للهامش).

- (12-17) **إلى** من القوم الذين سيوفهم... صوابه: إنّي.
- (13 - الأخير) وصيف و**أشاس** وقد عظم الكربُ.

صوابه أشناسٌ.

- (26 هـ 2) رسالة الغفران ص 218 تحقيق كامل كيلاني **في سورة المعارج**.

أقول: ما دخل سورة المعارج هنا؟

- (26 هـ 3، 8) ديوان دعبل الخزاعي... تحقيق عبدالصاحب **الرحيلي**، صوابه: الدِّجيلي بالدال المكسورة والجيم.

- حسين الواد «ملامح من النشاط اللغوي في تونس»:

لم تكن (الملامح) التي عرض لها الباحث بكافية ولا شافية، فقد تركزت على النشاط الذي يرمي إلى تيسير تعليم النحو في المدارس، ثم عرض لجهود المرحوم صالح القرمادي في اللسانيات، ثم جاء على النحو التوليدي، والنحو الوظيفي.

ومن عجب أنه أغفل جهود ثلاثة لسانيين لم يذكرهم، أحدهم كان من الاتجاه الحزبي الذي ينتمي إليه القرمادي، وهو الطبيب البكّوش، وأما الآخران فمن الحزب الحاكم بتونس وهما: محمد رشاد الحمزاوي وعبدالسلام المِسدّي. وهذا الإغفال لا يسوغه استخدام (ملامح) في العنوان. وهذا يعني أنه أغفل نصف البحث اللغوي في تونس.

وتبقى بعض المؤاخذات الهينة:

- (52-2) محمود سعرن. صوابه: السعران.

- (52-8) حرصوا على عدم القطع من التراث. صوابه: القطع مع.

- (53-13) جامعة الصربونة (تكررت ثلاثاً). صوابه: السوربون.

ولا أدري هل انقرض صوت السين من العربية؟ ثم هل الصاد من أصوات الفرنسية؟ والباحث ليس بدعاً في ذلك؛ فكثير من إخواننا (المغاربيين) لديهم صربون وصوصير، وطوطوروف. فهلا تقوم هيئة تحرير **جذور** و**علامات** بإعادة الأسماء إلى نصابها.

- (53-14) كتاب **جان كنتينو** «علم أصوات العربية».

صوابه: جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية.

- (56-13، 14، 15) مجموعة من الأعلام بالحروف اللاتينية فقط، كأنما هؤلاء مجهولون عند القارئ العربي، وهم: أوستن، سيرل، تشومسكي، لاكوف، لاينز، لفنسون، ملنر، شتاينبرة، فتغنشتاين.
- (76-8، 9) المنوال النحوي العربي... نوقش هذا البحث سنة 1955.

صوابه: 1995.

- عبدالجبار توّامي (توّامة سابقاً) «عثرات كبوات اليراع».

لقد قلت رأيي في العدد 8 عن هذا اللون من التأليف، مع كل ما ينبغي للكاتب من احترام وتقدير؛ لغزارة علمه، وكثرة آرائه الصائبة. وتبقى بعض الملاحظات:

- (139-8) خطأ في آية قرآنية.
- (167 - الأخير) وقد جارى محمد العدناني أبا تراب في هذا التخطيء.

أقول: إن الطبعة الأولى لكتاب العدناني سابقة على كتاب أبي تراب.

- أحسن كل الإحسان في الكشف عن خطأ المعاجم القديمة في إيراد معاني الألفاظ خصوصاً لفظ (العضو)، الذي هو: الجزء من أجزاء الجسد، وليس العظم الوافر بلحمه. ثم جاء إلى الدلالات الجديدة للفظ في بعض المعاجم الحديثة عربية وأوروبية. وغاب عنه - كما غاب عن كثيرين - أن تعبير (عضو الدولة) و(أعضاء الدولة) يعود إلى نهاية القرن الرابع الهجري. فقد جاء في الرسائل الديوانية الفاطمية «أعضاء الدولة؛ للدلالة على رجالاتها التي تقوم عليهم تشبيهاً لهم بأعضاء جسم الإنسان»[23].

- (219-13) القياس في جمع **النوادي**. صوابه: النادي.
- (221-16) الشنفرة. صوابه: الشنفرى.
- ص 222 يزعم أن (المعجم الوسيط) لم يجدد في طبعاته المتتالية منذ أول صدور له.

وفيما ذكره نظر؛ إذ يبدوأنه اعتمد الطبعة الثانية الصادرة عام 1972م. وهذه تعرضت للسطو والقرصنة، فصوّرتها الدور الشيطانية حتى أغرقت بها الأسواق. وظلت طبعة 1983م بمنأى عن السطو - حسب علمي - وهذه بينها وبين الطبعة الأولى 1968 فرق كبير، وفيها زيادات معاصرة غير قليلة.

أما الحديث عن الهوامش والمراجع فقد صدّني عنها تنبيه تحرير المجلة.

- فاروق مواسي «سحبان وائل وخطبته».

ناقش مقررات سائدة في تاريخ الأدب العربي، وجلاّها أفضل تجلية، وهدم أسطورة من الأساطير الأدبية، فلذلك أرفع يدي تحيةً له. وإن كان ذلك لا يمنع أن أشير عليه بتصحيح بيانات المراجع ذوات الأرقام: 1، 15، 27، 33، 36، وإعادة النظر في الفقرة 3 من صفحة 246.

- حبيب مونسي «مستويات القراءة العربية القديمة».

في ص 316 ثلاثة أبيات مكتوبة خطأ، وفي ص 319 بيتان، وفي ص 322 تسعة أشطار.

- محمد خليل الزرّوق «شعر ابن حزم الأندلسي».

* بحث قيّم جداً، يمتاز بالاستقصاء وإعمال الفكر، وعدم القبول بالمسلّمات، ومنها نسبة «طوق الحمامة» لابن حزم؛ إذ لم أجد من

شكك في نسبته إليه حتى الذدين (حققوها) ومنهم: المستشرقون، والصيرفي، والطاهر أحمد مكي.

وكنت لاحظت قديماً - كما لاحظ باحثنا - اختلاف أقواله عن الحب وأحواله في رسائله عما جاء في (الطوق)، فلا أجد تعليلاً لذلك. إلاّ اختلاف أحوال الرجل النفسية. وإن كان ذلك غير مقنع لي. وقد أصبحت أميل مع الباحث إلى إنكار نسبة الطوق إلى ابن حزم، لكن على الباحث أن يعلل لنقل ابن الجوزية عنه وبينهما نحو أربعة قرون. وأن يعلل للقصص (الساخنة) في الطوق، وللإشارات التاريخية التي وردت فيه. ثم بعد ذلك نقول: إن لم يكن (الطوق) لابن حزم فلمن ينسب؟

أما الشعر الوارد في الطوق (796 بيتاً) فأكثره لا علاقة له بالفن كما قال الباحث. وإن ضمه بعض الباحثين إلى شعره ودرسه على هذا الأساس[34]. أما المدح الذي أضفاه الباحث على ما سماه «من جيد شعره» فنسأل الله له المغفرة.

- كتاب الهمز لأبي زيد بتحقيق حنا حدّاد.

المحقق ممن يشار إليهم بالبنان في مجال التحقيق، ولكن لا أدري الحكمة من نشر هذا الكتاب في المجلة. فإن قلتم إظهار نص قديم، قلنا: كيف تكون فهارسه؟ إن الفهارس الثلاثة خالية من كل إشارة إلى الصفحات. ثم بعد ذلك نجد مواد الكتاب جميعها في المعاجم القديمة في مواضعها من موادّها، وقد تتداخل أحياناً، على كل حال يستحق جامعو المقالات في النادي جائزة خاصة، فهذا نص تراثي لغوي مغرق في التخصص، والأخطاء الطباعية قليلة فيه: (352-6، 378-16، 7-385، و9، 395-3، 398-8، 399-14 و15، 400-8 و18، 404-5، 20-4-6، 407-3، 6 و10 و12 و13، 418-10، 420-22، 421-18.

أما الهوامش فغير مطابقة لتعليقاتها، ويصدنا تنبيه التحرير عنها.

- سهى فتحي أسعد «المشرق العربي في رحلات ابن سعيد المغربي» مقال قيم، لكن فيه بُخلاً، وفيه هنات طباعية معروفة للقارئ، وأما ص 480 فقد حفلت بأخطاء في خمسة أبيات من عشرة. وفي (6-478): يعرفونه **بالطبائحي**. صوابه: البطائحي.

في الختام أسأل الله أن يغفر لي زلات قلمي ولساني آمين.

الإحالات والمراجع

1) انظر حديث الجاحظ في الجزءين الأول والثاني من (البيان والتبيين) عن جهود الخليل ابن أحمد والنحاة والمتكلمين في تحويل الدلالات البدوية إلى اصطلاحات علمية.

2) أي. ي. ونسنك: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، ليدن: إبريل 1936، جـ 13/ 1-14.

3) المعجم المفهرس، جـ 12/1.

4) أبو جعفر الطحاوي: مشكل الآثار، جمعية دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد الدكن 1334هـ جـ 4/ 151. وانظر أيضاً:

محمد بن سعد كاتب الواقدي بالطبقات الكبرى جـ 291/4 وجـ 10/7.

السيوطي: الجامع الصغير جـ 66/1 وفيهما «أحب أن يرى أثر ذلك عليه».

5) محمد بن إسماعيل البخاري: الجامع الصحيح جـ 2/ 256 باب الاعتكاف في العشر الأواخر.

6) الحكيم الترمذي: الفروق ومنع الترادف، تحـ محمد إبراهيم الجيوشي. القاهرة: النهار للطبع 1998 صـ 125 وفي ص 225 شاهد آخر.

7) أبو العلاء المعري: معجز أحمد، تحـ عبدالمجيد دياب، القاهرة: دار المعارف 1989-86، جـ 138/1. وفي النفس شيء من نسبة هذا الكتاب إلى شيخ المعرة.

8) الثعالبي: لطائف اللطف، تحـ عمر الأسعد، بيروت: مكتبة المعارف 1985، ص 95.

9) الزمخشري: المستقصي في أمثال العرب، حيدر أباد الدكن: جمعية دائرة المعارف العثمانية 1381هـ، ص 138. وشاهد آخر في الكشاف (ط مصطفى الحلبي بالقاهرة) جـ 1/ 204.

10) ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحـ إبراهيم شعلان ومحمد نغش، القاهرة: دار الكاتب العربي 1968م، ص 2.

11) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، بعناية كارلوس جوهانز تورنبرج، بيروت: دار صادر 1979م، جـ 248/12.

12) ابن أبي الأصبع: بديع القرآن، تحـ حفني شرف، القاهرة: نهضة مصر 1966م، ص 22.

13) مصطفى جواد: قل ولا تقل، ط 2، بغداد: النهضة العربية 1988م، ص 76.

14) القاضي المحسّن بن علي التنوخي: نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحـ عبود الشالجي المحامي، بيروت: دار صادر 71-1973، جـ 86/3.

15) الكشاف جـ 113/1.

16) ديوان ابن سناء الملك، تحـ محمد إبراهيم نصر، القاهرة: دار الكاتب العربي 1969م، ص 171، 417، 424 على التوالي.

17) الكامل في التاريخ جـ 248/12 وانظر الصفدي: أعيان العصر جـ 707/1.

18) بدر الدين محمود أحمد العيني: عمدة القاري شرح صحيح البخاري، القاهرة: مطبعة المينرية جـ 302/15.

19) عباس السوسوة: العربية الفصحى المعاصرة وأصولها التراثية، القاهرة: دار غريب 2002م، صفحات 192، 200، 201.

20) سورة النجم 59، 60 وسورة المطففين 29، 34 وسورة المؤمنين 110 وسورة الزخرف 47 وراجع المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم 418.

21) القاضي المحسن بن علي التنوخي: الفرج بعد الشدة، تحـ عبود الشالجي المحامي، بيروت: دار صادر 1978م، جـ 110/4.

22) أبو الحسن علي بن الحسن الباخرزي: دُمية القصر وعُصرة أهل العصر، تحقيق سامي مكي العاني: الكويت: دار العروبة 1985م، جـ 51/2.

23) يوسف بن محمد البلوي: كتاب ألف باء القاهرة: دار الطباعة الخديوية 1279هـ، جـ 429/1.

24) عبدالرحيم بن عمر الجوبري: المختار في كشف الأسرار، تحـ محمد ألتونجي، الكويت: دار الكتاب الجامعي 1996م، ص 53.

25) موسى بن محمد اليوسفي: نزهة الناظر في سيرة الملك الناصر، تحـ أحمد حطيط بيروت: عالم الكتب 1986، ص 412 وانظر ص 178.

26) أبو بكر بن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، بيروت: مكتبة الهلال 1986م، جـ 152/2.

27) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: أعيان العصر وأعوان النصر، تحـ علي أبو زيد ونبيل أبو عمشة ومحمد موعد ومحمود سالم محمد، أبو ظبي: جمعة الماجد للتراث 1997م، جـ 602/3.

28) أعيان العصر جـ 321/4 وانظر جـ 462/4.

29) أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي: النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة، القاهرة: دار الكتب المصرية 1950م، جـ 107/8.

30) الكامل في التاريخ جـ 445/10.

31) أبو الفضل عبدالرزاق بن أحمد بن الفوطي: الحوادث الجامعة والتجارب النافعة بعناية مصطفى جواد، بغداد: المكتبة العربية 1351هـ، ص 312.

32) النجوم الزاهرة، جـ 256/11.

33) عاطف سيد مذكور: لغة الرسائل الديوانية في مصر في العصر الفاطمي، تحقيق ومعجم ودراسة دلالية (رسالة دكتوراه غير منشورة) كلية الآداب، جامعة القاهرة 1982م، ص 110.

34) كما فعل محمد بن سليمان بن عبيد: شعر ابن حزم تحقيق ودراسة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1981م (في 444 صفحة).



جُرْحٌ وكِبْرِياءَ

عبيد خيري

عنما زار الشاعر الكبير علي الجارم شطر وادي النِّيل الثاني وتوأم مصر السودان في أوائل الأربيعينات الميلادية، تحركت دواخله فاشتعلت مشاعره عاطفةً جياشةً وحباً يمور بعشق السودان وتولهه به، فكتب أرق ما يمكن أن يُكتب وصوَّر تلك المشاعر الجياشة، وخط يراعه أجمل القصيد وأروع المقاطع. دعونا نرحل مع أبياته الخالدة في رحلة قلبية تفيض بكل ما هو جميل وبكل ما يسبي الخاطر ودقيق الكلم وعذب الحروف.

يستهل الشاعر قصيدته العصماء بقوله(1):

يا نسمةٌ رَنَّحَتْ أعطافَ وادينا	قفي نُحيِّيك أو عوجي فحيينا!
مَرَّتْ مع الصبح نشوى في تكسرها	كأنما سُقيت من كف ساقينا
أرختْ غدائرَها أخلاطُ نافجةٍ(2)	وأرسلت ذيلَها ورداً ونسرينا
كأنها روضةٌ في الأفق سابحةٌ	تمج أنفاسُ مسراها الرياحينا
هبتْ بنا من جنوب النِّيلِ ضاحكةً	فيها من الشَّوقِ والآمالِ ما فينا
إنا على العهد لا بُعد يُحوِّلنا	عن الوداد، ولا الأيامُ تُنسينا
أثرْتِ يا نسمةَ السُّودانِ لاعجةً(3)	وهِجْتِ عُشَّ الهوى لو كنتِ تَدرينا
وسرت كالحُلم في أجفانِ غانيةٍ	ونشوةِ الشَّوق في نجوى المحبينا

ثم بدأ الشاعر يصف رحلته إلى السودان ومكانة السودان في قلبه وما يجمع السودان ومصر من وشائج قوية، فقال:

إن جُزتَ يوماً إلى السُّودان فارعَ له ... مودةً كصفاءِ الدُّرِّ مكنونا
عهدٌ له قد رعيناه بأعيننا ... وعُروةٌ قد عقدناها بأيدينا
ظِلُّ العروبةِ والقرآنِ يجمعنا ... وسَلْسَلُ النِّيل يرويهم ويروينا
أشَعَّ في غلسٍ[4] الأيام حاضرنا ... وضاءَ في ظُلمةِ التاريخ ماضينا
مجدٌ على الدَّهر فاسأل من تشاء به ... عَمْراً إذا شئت أو إن شئت آمونا

ويستمر الشاعر مترنماً بقوله:

تركتُ مصرَ وفي قلبي وقاطرتي ... مراجلٌ[5] بلهيب النَّار يَغلينا
سرنا معاً فبخارُ النَّار يدفَعُها ... إلي اللقاءِ ونارُ الشَّوقِ تُزجينا
وللخمائل في ثوب الدُّجى حَذَرٌ ... كأنها تَتَوقَّى عينَ رائينا
كأنَّهُنَّ العذارى خِفن عاذلةً ... فما تعرضن إلا حيث يَمْضينا
نستبعدُ القربَ من شوقٍ ومن كلفٍ ... ونَستحثُ وإن كنا مُجدِّينا
حتى إذا ما بدتْ «أسوانُ» عن كثب ... غنَّى بحمد السُّرَى والليلِ سارينا
يا حسنَها جَنَّةٌ بالماء سابحةٌ ... تلقى النعيمَ بها والحورَ والعِينا

ثم يزداد الشاعر إعزازاً للنيل ومحبة إلى ضفافه، فيقول:

سرْ أيها النِّيل في أمنٍ وفي دَعَةٍ ... وزادك الله إعزازاً وتمكينا!
أنت الكتابُ كتابُ الدَّهر، أسطرهُ ... وعَتْ حوادثَ هذا الكون تدْوينا!
فكم ملوكٍ على الشَّطَّيْنِ قد نزلوا ... كانوا فراعين أو كانوا سلاطينا!
فنونهم كُنَّ للأيامِ معجزةً ... وحكمهم كان للدُّنيا قوانينا

ولم يفت الشاعر أن يصف فتنة الصحراء وجمالها التَّيَّاه بقوله:

ثم انتقلنا إلى الصحراءِ تُوسعنا ... بُعداً ونوسعها صبراً وتهوينا

والرَّمْلُ يزخر في هولٍ وفي سَعةٍ ... كالبحر بالأمواج مشحونا

تُطلُّ من حولها الكثبانُ ناعسةً ... يَمدُدْنَ طرفاً كليلاً ثم يُغفينا

كأنما بَسَطَ الرَّحمنُ رُقْعَتَها ... من قبلِ أن يَخْلُقِ الأمواهَ والطينا

صمتٌ وسحرٌ وإرهابٌ وبُعد مدىً ... ماذا تكونين؟ قولي، ما تكونينا؟

ولا ينسى الشاعر أيضاً أن يسطر إعجابه بالعرب وقيمهم وأخلاقهم في قوله:

إنا بنو العرب يا صحراءُ كم نحتت ... من صخيرِكِ الصَّلدِ أخلاقاً أوالينا!

عَزُّوا وعزتْ بهم أخلاقُ أمتهم ... في الأرض لما أعزوا الحقَّ والدِّينا

مِنصَّةُ الحكم زانوها ملائكةً ... وجذوةَ الحرب شبوها شياطينا

كانوا رُعاة جِمالٍ قبل نهضتهم ... وبعدها ملأوا الآفاق تمدينا

ويختتم الشاعر رائعته هذه عندما شارف القطار على الخرطوم، فبين شوقه للقاء بلد حميم، في قوله:

قف يا قطارُ فقد أوهى تصبُّرنا ... طولُ السِفارِ وقد أكدتْ قوافينا

وقد بدتْ صفحةُ الخرطوم مشرقةً ... كما تجلَّى جلالُ النور في «سينا»

جئنا إليها وفي أكبادنا ظمأ ... يكاد يقتلنا لولا تلاقينا

جئنا إليها فمن دارٍ إلى وطنٍ ... ومن منازلَ أهلينا لأهلينا

يا ساقيَ الحيِّ جدِّدْ نشوةً سلفتْ ... وأنت «بالجبَنَاتِ»[6] الحُمْرِ تسقينا

واصدحْ بنونيَّةٍ لما هتفتُ بها ... تسرَّقَ السَّمْعَ «شوقي» و«ابن زيدونا»

وأحكمِ اللَّحنَ يا ساقي وغنِّ لنا ... «إنا مُحَيُّوكِ يا سلمى فحيينا»

تجدر الإشارة هنا إلى أن الشعراء والأدباء السودانيين قد احتفوا بهذا الشاعر العملاق في مقرن النيلين[7] حفاوة كبيرة تفوق الوصف، وهو بلا شك أهل لذلك. ولكن الذي حدث مرتبطاً بهذه المناسبة العظيمة أن الشعراء السودانيين قد نسوا دعوة الشاعر السوداني الكبير أحمد محمد صالح لهذا الحفل المبارك علماً بأنه صديق حميم للشاعر الفحل علي الجارم. فحَزَّ ذلك في نفس الشاعر الكبير أحمد محمد صالح وآلمه كثيراً وجرح إحساسه كشاعر، فكتب قصيدة خالدة يعتب فيها على هؤلاء الذين نسوه، وأرسلها إلى المحتفلين بالشاعر الفحل علي الجارم، وألقيت القصيدة في ذلك الحفل الكبير.

استهل شاعرنا أحمد محمد صالح قصيدته بعنوان (فينوس)[8] بالاستهلال التقليدي وهو الغزل كما اعتاد الشعراء القدامى في استهلالهم لقصائدهم. يقول الشاعر[9]:

أخلفتِ يا حسناءُ وعدي ... وجفوتني ومنعتِ رِفدي

فينوسُ يا رمزَ الجما ... ل ومتعةَ الأيام عندي

لما جلوك على الملا ... وتخيروا الخُطّابَ بعدي

هَرَعوا إليك جماعةً ... وبقيتُ مِثْلَ السّيفِ وحدي

استنجزُ الوعدَ النسيـ ... ـم وأسألُ الركبانَ جَهْدي

يا مَنْ رأى حسناءَ تخـ ... ـطر في ثيابِ اللازَوَرْدِ[10]

ثم ذكر الشاعر المقصد من كتابة القصيدة، وهو أن الجماعة تنكروا له ونسوه ولم يوجهوا له الدعوة عندما تجمعوا للاحتفاء بالشاعر الفحل علي الجارم الذي زار السودان في ذلك الوقت. تقول الأبيات:

لو كان زَنْدي وارياً ... لتهيبوا كفي وزَنْدِي

أو كان لي ذهب المعز ... لأحسنوا صلتي وودي

لما تَنكَّرَ وُدُّهم جازيتهم صداً بصدٍّ

ثم دلف الشاعر إلى فخره بنفسه، وتبيان قدرته وقيمته. يقول الشاعر:

هذي اليراعةُ في يدي لو شئتُ كانت ذاتَ حَدٍّ
لو شئتُ سالتْ علقماً سُمّاً يُرى عند التَّحدي
فإذا رضيتُ فإنها شَهْدٌ مصفىً أيُّ شَهْدِ
لي من بياني صارمٌ وكتائبُ العَزَمات جندي

ثم يرجع الشاعر مرة أخرى إلى التغزل بمحبوبته الحسناء، وهو - في واقع الأمر - يتغزل بموهبته الشعرية ونصاعة تبيانه. هذا ويلوم - في ذات الوقت - جماعته الذين تنكروا له. تقول القصيدة:

حسناءُ ليس أبوك بالـ رجل البخيل المُستَبِدِ
حجبوا سناكِ وما دَرَوْا أنَّ الكواكبَ ذاتُ وَقْدِ
لما طلعتِ على شبا بِ القطرِ في يُمْنٍ وسَعْدِ
وتَضَوَّعَ الوادي وفا حَ شذاك من عِطْرٍ ورَنْدِ
وبدتْ معاني السِّحرِ في كُلِّ العقول فليس تُبْدي
رفعوا العِمَارَ[11] وهللوا وأتوكِ وفداً إثْرَ وَفْدِ
نَهَلُوا وعَلُّوا من جما لكِ فاستطابوا خَيْرَ وِرْدِ

ثم دلف الشاعر بعد ذلك إلي مخاطبة المحتفى به، فيقول:

ملكَ القريضِ ووارثَ الحـ سبِ المؤثَّلِ من مَعَدٍّ
غَرِدٌ كما شاءَ البيا نُ مُحدثاً عن خَيْرِ عَهْدِ
أيامَ كان لواؤنا يجتازُ من سَهْلٍ لِوَهْدِ

واذكرْ لنا عَهْدَ الجدو ... دِ وصفْ لنا أيام أحْدِ
في القادسية يوم سا ... رَ النَّصْرُ من بَنْدٍ لبنْدِ
قلْب صفائعَ مجدنا الـ ... فواح من مِسْكٍ ونَدٍّ
وتغنٍّ من فنٍّ إلى ... فنٍّ ومن غَوْرٍ لنَجْدِ

ويستمر شاعرنا مخاطباً المحتفى به، قائلاً:

يا وارثَ الأدبِ التَّليدِ ... وبانيَ الأدبِ الأجَدِّ
عَلِّمْ شبابَ الواديين ... خلائقَ الرجُلِ الأشَدِّ
علمهمو أنَّ الخنو ... عَ مَذَلَّةٌ والجبنَ يُردي
علمهمو أنَّ الحياةَ ... تسيرُ في جَزْرٍ ومَدِّ
علمهمو أنَّ التَّمسـ ... ـسُحَ بالفرنجةِ غيرُ مُجْدِي
وابنْ لهم أنَّ العرو ... بَةَ ركنُ إعزازٍ ومَجْدِ

وفي هذا القصيد يبين الشاعر عظمة المحتفى به ومكانته الناصعة في عالم الشعر، وكيف أنه وحده القادر على زرع كل هذه المنائر الجميلة في شباب الواديين، وهي تعني الخلق الرفيع وعدم الخنوع لأنه مذلة وجبن. إن الحياة لا تسير على نهج واحد كما أن الخنوع للفرنجة هو انكسار ومذلة، وأن العروبة وحدها هي الركن الركين، وهي وحدها دعامة المجد للأمة العربية إن أرادت السمو والرفعة في حاضرها كما كانت في ماضيها.

الهوامش

1) ديوان النيل: قصائد مختارة من الشعر المصري والسوداني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م، ص 38-47.

2) نافجة: سحابة ممطرة أينعت الأرض فأنبتت الورود والأزهار والنسرين ونشرت رائحتها العبقة في الجو.

3) لاعجة: إحساس قوي وشوق حار.

4) غلس: ظلمة.

5) مراجل جمع مرجل والمرجل هو خزّان الماء في الآلات البخارية. هنا يعقد الشاعر مقارنة بين مرجل القطار والمرجل الذي يغلي في قلبه بسبب فراقه لمصر وشوقه إلى السودان.

6) الجبنات جمع جبنة والجبنة إناء فخاري تُصب منه القهوة السودانية في فناجين زجاجية تُقدم ساخنة للضيوف.

7) مقرن النيلين هو ملتقى النيلين: الأبيض والأزرق عند مدينة الخرطوم.

8) فينوس (Venus): آلهة الحب والجمال عند الرومان، ويقابلها أفروديت عند اليونان وعشتروت عند الفينيقيين.

9) أحمد محمد صالح: مع الأحرار (ديوان)، الخرطوم، دار البلد، ط 2، 1998م، ص 37-38.

10) لازَوَرْدِي: سماوي اللون.

11) العمار: الرياحين.

12) المؤثل: المؤصل (الأصيل).



تحقيق التراث العربي

نشأته ومناهجه

مجبل لازم مسلم المالكي

أولاً: نظرة تاريخية

يبدو أن هذه المادة العلمية (التحقيق) قد مرت بمراحل تطورية كانت بوادر ظهورها بعد اختراع الطباعة وانتشار المطابع في معظم أرجاء أوروبا، إذ كانت طباعة الكتب تتم بشكل أولي بدائي، وغالباً ما كان الاعتماد في عملية النشر يجري على نسخة واحدة قد تكون غير مصححة، أو معتنى بها من الناحية الفنية، وهكذا حتى انتهت في خاتمة المطاف إلى مادة في المنهاج الدراسي الأكاديمي، ويمكن تلخيص هذه المراحل من خلال الآتي[1]:

1 - بدأت في نشأتها الأولى (صناعة) تحترف للكسب المعيشي (وعملاً) يمارس لإحياء التراث الثقافي عن طريق نشره.

2 - ومن خلال مرورها بتجارب عملية تحولت خلال ذلك إلى (علم) له أصوله وقواعده.

3 - وبعد ذلك أدرجت مقرراً دراسياً في مناهج الدراسات

الجامعية في مختلف بلدان العالم. ومنها أقطار الوطن العربي من خلال انتشار الجامعات وتطور مناهج الدراسة وبرامج الدراسات العليا، مع تفاوت تطبيق هذه المادة من قطر إلى آخر، وبين جامعة وأخرى في الكليات والأقسام العلوية المعنية بتدريس هذه المادة.

وبحلول القرن التاسع عشر الميلادي تطورت الخبرات في عمل نشر المخطوطات إلى وضع أصول فنية وقواعد علمية لتحقيق النصوص رفعت هذه المادة إلى مستوى (علم). وفي النصف الأول من القرن العشرين صدر أكثر من كتاب في هذا الميدان، ومنها[2]:

- نقد النصوص/ تأليف ب. كولب، باريس، 1931 (وكان باللغة الفرنسية)

p. Collomp. La Critique textes/ Paris, 1931.

وكانت بداية نشوء هذه المادة في أوروبا خلال القرن الخامس عشر الميلادي عندما توجه بعض علماء أوروبا إلى إحياء المخطوطات اليونانية واللاتينية فكانوا «إذا وجدوا كتاباً من كتب القدماء قاموا بطبعه لا يبحثون عن النسخ الأخرى لهذا الكتاب ولا يصحّحون إلاّ أخطاءه البسيطة. فلمّا ارتقى علم الآداب القديمة (Philology)[*] عمدوا إلى جمع النسخ المتعددة وإلى المقابلة بينها، وكانوا كلما تخالفت النسخ في موضع من المواضع اختاروا إحدى الروايات المختلفة ووضعوها في نص الكتاب، وقيدوا ما بقي من الروايات،

واستنتجوا اصطلاحات حديثة يخالفون بها ما هو مروي في النسخ، إلا أنهم في كل ذلك لم يكن لهم منهج معلوم ولا قواعد متبعة، لأنهم لم يكونوا قد فكروا تفكيراً نظرياً في تصحيح الكتاب وأي الطرق تؤدي إليه، وأيها لا تؤدي.. ومازال الأمر كذلك إلى أواسط القرن التاسع عشر حين وضعوا أصولاً علمية لنقد النصوص (Text Criticism) ونشر الكتب القديمة[3].

وقد أفادوا من قواعد النقد والتحقيق التي اتبعها الغربيون في نشر تراثهم، فطبقوها في تحقيق المخطوطات العربية بعد أن وضعوا بعض التعديلات التي تستوجبها خصائص العربية حروفاً وتراكيب ومصطلحات، وكان أول من ألف في هذا الفن المستشرق برجستراسر في محاضرات ألقاها على طلبة الماجستير بقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1931، بعدها أخرج المستشرقان الفرنسيان بلاشير R. L. Blachere (1900 - 1973) وسوفاجية Sauvaget (1901 - 1950) تحت رعاية جمعية (غيوم بودة) كتيباً بالفرنسية عام 1953 بعنوان (قواعد تحقيق المخطوطات العربية وترجمتها)[*] يحتوي على قواعد مختصرة لا تفي بالحاجة المطلوبة. أما جمعية المستشرقين الألمان فقد طبقت قواعد التحقيق التي اتبعت لنشر النصوص الكلاسيكية، فنشرت الكثير من المخطوطات العربية في ضوء تلك القواعد وذلك في نشرتها الإسلامية Bibliotheca Islamica التي كان يشرف

عليها المستشرق هلموت ريتر Hellmut Ritter (- 1971 1892)[4].

ولعلّ وراء توجه المستشرقين إلى تحقيق التراث العربي عوامل كثيرة مساعدة منها: انتشار المكتبات التي تضم أعداداً وفيرة من المخطوطات في أوروبا، وإقامة ما يسمى بالجمعيات الشرقية والآسيوية، وإصدار الدوريات المتخصصة، وطبع فهارس المخطوطات العربية، وانتشار المطابع العربية، وتخصيص كراسي لتدريس اللغات الشرقية، وعمل المستشرقين في الجامعات العربية، وعقد المؤتمرات الدولية[5].

أما التحقيق العلمي لنشر التراث والكتابة في مناهج التحقيق في الوطن العربي فلم تظهر إلاّ في أوائل هذا القرن الذي تطور من خلال خريجي الجامعات والمعاهد العليا، فازداد بذلك عدد المثقفين والمهتمين بشؤون التراث العربي، سواء كان ذلك الاهتمام على مستوى الدولة، أو على مستوى الأفراد الذين أسهموا في جمع التراث وفهرسته وتحقيقه ونشره مما مهّد الطريق للنهوض بهذه المهمة الجليلة وفاء لإحياء تراثنا العربي الإسلامي. إلا أن الأقطار العربية تعد متأخرة في مثل هذا النشاط إذا قيست بالجهود التي بذلها المستشرقون، فضلاً عن ذلك فإنه لم تكن هناك مناهج موحدة لتحقيق التراث، وهذا ما أشار إليه عبدالسلام هارون في حديثه إلى مجلة البيان الكويتية، قائلاً:

«حين بدأت أزاول التحقيق العلمي في نحو سنة 1928 لم

يكن هناك منهج موحّد لنشر الكتب، فكثير منها كانت تخرجه المطبعة بدون تحقيق أو بربع التحقيق أو نصف، ولكن أروع التحقيقات تلك التي كانت تصدرها دار الكتب أو ترد إلينا من أوروبا ممثلة في جهود المستشرقين، ولم يكن منهج مكتوب للتحقيق. والجديد الذي جئت به في هذا المجال هو كتابة منهج علمي لتحقيق المخطوطات ونشر ذلك في كتاب (تحقيق النصوص ونشرها). وقد أودعته عصارة تجاربي العملية في هذا المجال في أكثر من أربعين عاماً. ولقي هذا الكتاب رواجاً كبيراً في الأوساط العلمية في الجامعات)[6].

ويظهر من خلال التعرّف على أهم المؤلفات المتعلقة بمناهج تحقيق التراث منذ المحاولات الأولى التي سبقت قواعد عبدالسلام هارون والكشف عن خصائصها ونقاط التشابه والاختلاف بينها أنها صدرت بأشكال مختلفة، فبعضها نشر في كتب مستقلة، وبعضها الآخر نشر في دوريات، وجاء أقلها فصولاً في كتب، وتراوحت بين الإيجاز والإسهاب، وجاء بعضها معبراً عن تجارب حقيقية ومعاناة عاشها المحقق كما فعل عبدالسلام هارون، ورمضان عبدالتواب، ويحي الجبوري، وهلال ناجي، ونوري القيسي وسامي مكي العاني، وبشار عواد معروف وسواهم. ويبدو أن هناك بعض النقاط التي تتفّق عليها جميع هذه الأعمال منها الحصول على النسخ المخطوطة ودراستها والتحقق من نسبتها إلى مؤلفها ثم مقابلتها والاعتماد على نسخة أصلية للتحقيق، وكذلك وضع مداخل

تعريفية لها، وترجمة للمؤلف، وتحقيق النص بحيث يجيء موافقاً للأصل الذي أراده مؤلفه، فضلاً عن التعليق عليه والاهتمام بالتخريجات والهوامش وتنظيم الفهارس. ونقاط الاختلاف تتمثل في الاسهاب في التعليقات والهوامش وطرق صنع الفهارس الفنية.

ويظهر من استقراء هذه المصادر أن المحاولات الأولى في تثبيت قواعد التحقيق العلمي الحديث ما أوضحه محمد مندور في مقالته عن أصول النشر المنشورة عام 1944، ثم جاءت مساهمة مجمع اللغة العربية في دمشق من خلال نشره لتاريخ مدينة دمشق لابن عساكر، ثم منهج اللجنة المكلفة لتحقيق كتاب (الشفاء) لابن سيناء. أما بالنسبة إلى أوائل الكتب العربية التي صدرت في هذا الفن فهو كتاب (تحقيق النصوص نشرها) لعبدالسلام هارون الذي صدر عام 1954. ثم توالت المؤلفات والدراسات والنقود والمراجعات الخاصة بتحقيق التراث.

على نطاق العراق فإن (أمالي مصطفى جواد في فن تحقيق النصوص) كانت الرائدة في هذا المجال، وكان ذلك في عام 1964 - 1965، رغم تأخر نشرها في عام 1977. أما أوائل الكتب التي نشرت في هذا الميدان فكان كتاب «منهج تحقيق النصوص ونشرها» للباحثين نوري حمودي القيسي وسامي مكي العاني، ثم توالى ظهور أعمال عديدة حتى عام 1966 كما هو مبين في قائمة المصادر الخاصة بمناهج التحقيق في نهاية هذه الدراسة.

ثانياً: المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للتحقيق

ترد لفظة التحقيق في اللغة مصدراً للفعل (حقق يحقق) وهو مضعف العين من الفعل (حقّ يحقّ، ويحقّ حقاً) صار حقاً، والحق نقيض الباطل[7]. وجاء في لسان العرب[8]: «وحق ويحق حقاً: صار حقاً وثبت.. وحقه يحقه حقاً صيّرهُ حقاً، وأحقه كلاهما أثبته، وصار عنده حقاً لا يشك فيه، وأحقه صيّره حقاً، وحقّه وحقّقهُ صدقّهُ. وحق الأمر يحقّهُ حقاً وأحقّهُ كان منه على يقين».

وقال الزمخشري في أساس البلاغة: «حققت الأمر وأحققته: كنتُ على يقين منه. وحققت الخبر فأنا أحقّهُ، وقفتُ على حقيقته. ويقول الرجل لأصحابه إذا بلغهم خبر فلم يستيقنوه: أنا أحُقُ لكم هذا الخبر، أي أعلمه لكم وأعرف حقيقته»[9]. وبذلك فالتحقيق في اللغة هو العلم بالشيء ومعرفة حقيقته على وجه اليقين، ويعني كذلك إثبات القضية بدليل ويستعمل في الوجوب واللزوم والإحكام والتصحيح والتثبت، وغير ذلك من المعاني. يقول الشريف الجرجاني «التحقيق: إثبات المسألة بدليلها»[10]. ويقول التهانوي: «التحقيق في عرف أهل العلم إثبات المسألة بالدليل»[11].

فتحقيق المخطوطات اصطلاح معاصر وتسميته حديثة ولم تستخدم هذه الكلمة قديماً في اللغة العربية بمعناها العلمي والاصطلاحي المستخدم في الوقت الحاضر، ولمّا كان عمل المحقق يتطلب التحري والفحص ومراجعة الأصول والمصادر

وتدقيق العبارات أطلق على هذا العمل حالياً (التحقيق) ليكون عمل المحقق قائماً على هذه الصورة مؤيداً بالحجج والبراهين المقنعة[12].

وللتعرف على ماهية (التحقيق) من خلال آراء طائفة من المحققين والباحثين ذوي الخبرة والتجربة في هذا الميدان:

فالكتاب المحقق بنظر عبدالسلام هارون هو «الذي صحّ عنوانه واسم مؤلفه ونسبة الكتاب إليه، وكان متنه أقرب ما يكون إلى الصورة التي تركها مؤلفه»[13].

ويعرف مصطفى جواد تحقيق النصوص بأنه «الاجتهاد في جعلها مطابقة لحقيقتها في النشر كما وضعها صاحبها ومؤلفها من حيث الخط واللفظ والمعنى باستخدام الطريقة العلمية الخاصة بالتحقيق[16].

وتحقيق النص كما يرى رمضان عبدالتواب: «قراءتهُ على الوجه الذي أراده عليه مؤلفه. أو على وجه يقرب من أصله الذي كتبه به هذا المؤلف. وليس معنى قولنا (يقرب من أصله) أننا نخمّن أيّ قراءة معينة، بل علينا أن نبذل جهداً كبيراً في محاولة العثور على دليل يؤيد القراءة التي اخترناها[14].

ويعرف حسين علي محفوظ التحقيق بقوله: «هو إخراج الكتاب مطابقاً لأصل المؤلف أو الأصل الصحيح الموثوق، إذا فقدت نسخة المصنف، والأصول المعتمدة هي خط المؤلف، ثم ما قوبل به، ثم ما قوبل بغيره ممّا هو صحيح، وتضبط مواقع

الحاجة بعد التصحيح بإعجام المعجم، وشكل المشكل، وضبط المشتبه، ثم التخريج وهو من أهم التعليق في التحقيق»[15].

ويرى عبدالوهاب العدواني أن التحقيق «لا يعدو أن يكون قراءة دقيقة لنص الكتاب المخطوط في نسخته الوحيدة، أو نسخه المتعددة، واجتهاداً في تحريره، بما يرتاح إلى أنه نص مؤلفه حرفاً بحرف، أو القريب من نصه، وتبعاً لذلك يكون التعليق إضافة علمية، والتوثيق وسيلة، والتحقيق غاية»[16].

وقد أقرت لجنة تحقيق التراث العربي في بغداد أن تكون للتحقيق ثلاثة مقاصد وأن تراعى في وضع المنهج وهي[17]:

1 - تقديم النص صحيحاً مطابقاً للأصول العلمية.

2 - توثيق النص نسبة ومادة.

3 - توضيح النص وضبطه.

ومن خلال هذا العرض لهذه التعريفات المتعلقة بتحقيق النصوص يمكن صياغة تعريف شامل له وعلى النحو الآتي:

التحقيق: هو بذل الجهود لقراءة دقيقة مستوفية لنص المخطوط في نسخته الوحيدة أو نسخه المتعددة لغرض استيفاء الشروط المطلوبة في تحقيق عنوان المخطوط، واسم مؤلفه، ونسبته إليه، بما يؤدي إلى إخراج نص سليم ومتكامل أقرب ما يكون إلى الصوة التي أرادها مؤلفه من خلال تقصي نسخ المخطوط ومعارضتها وتوخي الأمانة العلمية في العناية باختلاف الروايات، وإثبات ما صح منها، والاهتمام بذكر

التعليقات الموجزة، وضبط الأعلام، وتفسير الألفاظ الغامضة، وتنظيم مادة النص وتشكيله، وما إلى ذلك من مكملات التحقيق.

وقد استخدم جماعة من المحققين المحدثين بعض الألفاظ للتعبير عن مفهوم التحقيق في أعمالهم الخاصة بتحقيق التراث ونشره، ومنها: «اعتنى به» أو «عارضه بأصوله» أو «شرح وتصحيح» أو «تحرير» أو «تعليق وتذييل وتشجير» أو «صنعة» أو «صحّحهُ وعلق عليه ونقد أوهامه» «ونظر إليه».

وما إلى ذلك من الألفاظ والعبارات التي تدلل على الطرق والوسائل المستخدمة في إعداد النص وإخراجه(*) وبمعنى لا يخرج عما يؤول إليه معنى التحقيق ومدلوله وقواعده التي تتفاوت تطبيقاتها والالتزام بها بين باحث وآخر حسب ما تمليه ثقافة المحقق وخبرته وممارسته ودقة التزامه بمنهجه العلمي الذي اختطه لنفسه في إخراج نص أقرب ما يكون إلى أصل المؤلف.

وليس هناك ما يقابل كلمة (تحقيق) باللغة الإنكليزية بكل ما ينطوي عليه مفهومها العلمي المبني على إخراج نصوص صحيحة وسليمة من خلال جمع نسخ المخطوطات ومقابلتها واختيار النسخة الأم، وتثبيت الاختلافات وتخريج الشواهد، وضبط المتن، وكتابة المقدمات، وعمل الفهارس.

وبتقدير الباحث أن ما يقابل هذه الكلمة هو ما استخدمه

المستشرقون على أغلفة كتبهم المحققة وصفحاتها الأول، والتي عادة ما تكون مصدّرة بكلمة (Edited by) والتي تعني تحرير أو تهذيب وتصحيح، وتحقيق وتعليق، أو عناية وتصحيح. ويظهر ذلك في معظم كتب التراث التي حققها المستشرقون وغيرهم من الباحثين العرب[*].

والمحرر هو من يحاول إعداد المخطوط على نحو يكون متطابقاً مع رغبة المؤلف في الطريقة التي يودّ أن يظهر به كتابه مطبوعاً. أما الأشياء التي يتعين على المحرر المنقّح أن يفعلها فتتمثّل في:

1 - وضوح الكتابة (التصحيح والتنقيح).

2 - الخلو من التناقض مع ضمان وحدة الهجاء.

3 - القواعد اللغوية والمصطلحات في نسق واحد (التأكد من صحة قواعد اللغة في المخطوط).

4 - الأسلوب.

5 - صحة الحقائق.

6 - القانونية واللياقة (من حيث عدم مجافاة العرف السائد).

7 - التفاصيل الخاصة بالإنتاج (التأكد من أن المخطوط كامل بما في ذلك صفحة العنوان، وفهرس المحتويات، والمقدمة، والتذييلات، والرسوم الإيضاحية، والبيانات الشارحة، والخرائط، وعناوين الفصول، وقائمة المراجع[18]. ومعظم هذه الأعمال التي يؤديها محرر النص ينهض به المحقِّق.

ولابد من الإشارة إلى أن هناك الكثير من المفردات الخاصة بالتحقيق التي ذكرتها معاجم مصطلحات اللغة والأدب العربية والأجنبية، ومعاجم مصطلحات المكتبات(**)، ولكنها لا تقدم المفهوم العلمي الحقيقي المستخدم لهذه الكلمة، ومنها:

Recension, Verification, Criticism, Rectification

وتعني جميعها: (تنقيح، تحقّق، تحصحيح، تقويم، نقد).

- المناهج المتبعة في تحقيق التراث ونشره

ألّفت في مناهج تحقيق التراث مؤلفات كثيرة مثلت أساليب وتجارب مختلفة للمهتمين بهذه الجوانب من المستشرقين وعلماء العرب القدامى والمحدثين، ولابد لنا من تقديم عرض لطبيعة هذه الأساليب والمناهج العلمية، وكالآتي:

أ - مناهج المستشرقين:

منذ اهتمام المستشرقين بتحقيق التراث العربي ونشره كانت أساليب ومناهج أغلبهم تتسم بالحرص على استقصاء نسخ المخطوطات وجمعها، وتصنيفها، وفرزها، واختيار المعتمد منها في التحقيق، وإثبات فروق النسخ في الهوامش، واستخدام الرموز، وعمل الفهارس التفصيلية لمحتويات النصوص بأساليب علمية دقيقة، وعملوا على إيجاد الصلة بين الكتاب المراد تحقيقه وبين المصادر ذات الصلة بموضوعه. وعلى الرغم من كل ما بذلوه فقد وقعوا في كثير من الأخطاء فيما

نشروه من كتب التراث بسبب ميلهم إلى توجيه النصوص وتحريفها وتأويلها على مرادهم، ووفق أهوائهم ومخططاته الاستشراقية والتبشيرية باسم البحث العلمي والموضوعي، واشتطوا في ذلك كثيراً من خلال دراساتهم حول الإسلام، وتاريخه، وأعلامه، كما صنع كل من اربري، وجولد تسيهر، مرغليوث، ونيكلسون ويوسف شاخت، وسواهم[19].

ويمكن القول بصفة عامة عن مناهج المستشرقين في ميدان تحقيق التراث أن تحقيقاتهم فيما قبل القرن التاسع عشر كانت متواضعة وأن ما تم خلاله وبعده كان جيداً، فقد توفرت لهم وسائل المعارضة بين النسخ، والثقافة الواسعة، والتمكن من العربية، فحافظوا على سلامة النص وصحّحوا أخطاءه، وضبطوا أعلامه، وكتبوا له المقدمات، وصنعوا له الفهارس المختلفة[20].

وقد استعان كثير منهم بالعلماء العرب في تحرير النصوص ونشرها وحرصوا على ذكر ذلك في صدر تحقيقاتهم، واهتموا بإدراك العلاقة بين الكتاب المراد تحقيقه والمؤلفات السابقة والكتب اللاحقة المتأثرة به، أو الناقلة عنه، مما مكّنهم من تحرير مادة الكتاب وتوثيق شواهده ولكن هناك بعض المآخذ المتعلقة بأعمال هؤلاء المستشرقين، منها أن فنون التراث لم تحظ عندهم بقدر متساو في النشر فقد انحصرت معظم النصوص التي نشروها بالتاريخ والبلدان والجغرافيا وكتب التراجم والدواوين الشعرية، ووقع بعضهم في أوهام كبيرة

وبخاصة فيما يتصل بألفاظ اللغة العربية وتراكيبها ومصطلحات العلوم العربية وفنونها، وتعرضوا في ذلك إلى نقد وجهه اليوم المستشرقون الآخرون الأثبات[20].

وقد أورد سامي مكي العاني بعض الملاحظات حول مناهج المستشرقين في تحقيق الأعمال أو النصوص الشعرية، يمكن تلخيصها بالآتي[21]:

1 - نشرهم النصوص الشعرية بعد تحقيقها اعتماداً على مخطوطة قديمة مشروحة أحياناً، أو غير مشروحة في أكثر الأحيان.

2 - نشر النصوص الشعرية المخصوطة وإلى جانبها ترجمة إلى لغة أجنبية، من ذلك ديوان امرئ القيس الذي نشره البارون دي سلان في باريس عام 1837.

3 - جمع وتحقيق أشعار شعراء لم تصل إلينا دواوينهم مخطوطة.

4 - نشر الدواوين المخطوطة مصورة، وهو أسلوب ليس فيه للمحقق جهد واضح عدا المقدمة، واختيار النسخة المخطوطة.

5 - اختيار قصيدة من ديوان معروف دون غيرها والعمل على تحقيقها.

6 - كثيراً ما يعتمد المستشرقون اختيار الشعراء القلقين فكرياً أو دينياً كالشاعر اليهودي والسموأل، ومهيار الديلمي وأمية بن أبي الصلت.

7 - اعتماد النسخة الواحدة في التحقيق.

8 - اعتماد النسخ الحديثة المتأخرة.

9 - الاقتصار على نشر جزء من الديوان مع وصوله مخطوطاً.

10 - عدم تطرقهم إلى المنهج في مقدمة نصوصهم وأحياناً يذكر ذلك باختصار.

11 - لجهلهم بدقائق العربية فقد وقعوا في افتيّ التصحيف والتحريف.

12 - اعتمادهم في تخريج النصوص الشعرية على مراجع حديثة كمؤلفات الأب لويس شيخو، والآباء اليسوعيين، وبطرس البستاني.

ومهما كانت طبيعة هذه الانتقادات والملاحظات على أعمال المستشرقين إلا أن مناهجهم في التحقيق قد تركت آثارها على الشرق، فجاءت بعض المحاولات العربية في ميدان وضع قواعد لتحقيق التراث امتداداً لمناهج المستشرقين كما هو الحال في القواعد التي وضعها صلاح الدين المنجد المستقاة من نهج المستشرقين الألمان ومن خطة جمعية غيوم بودة(21).

فضلاً عن ذلك فإن لهم الفضل في جمع تراثنا المخطوط وفهرسته وتحقيقه ونشره تباعاً مطبقين أساليبهم العلمية في تحقيق وتوثيق النصوص، ومما ساعدهم على تطبيق هذه المناهج والأساليب(22):

1 - أخذهم بأمهات اللغات سامية كانت أو آرية.

2 - تخصص بعضهم بلغة أو دين أو علم أو أدب أو فن أو سلالة أو عصر معين.

3 - جلدهم على العمل وصبرهم، وربما ينقضي عمر أحدهم في تحقيق مخطوط ما دون كلل، وقد يستغرق ذلك سنوات طويلة من الكد والبحث والتقصّي.

إلا أن من الإنصاف الإشارة إلى أن جميع المجالات التي تعرض لها المستشرقون في ميدان تحقيق التراث ونشره والوسائل العلمية المستخدمة كان قد استخدمها علماء العرب القدامى كما هو الحال في المفاضلة بين النسخ، وذكر المصادر والمراجع، وعمل الفهارس، وتثبيت علامات الترقيم، والحواشي، والمختصرات والرموز، وقد بيّنوا ذلك في مؤلفاتهم.

ب - مناهج علماء العرب القدامى:

لم يكن فن تحقيق النصوص جديداً، إلا بتسميته، فقد نشأ عند العرب القدامى منذ فجر الحضارة الإسلامية، وقد اتبعوا سبل التحقيق العلمي وتوثيق النصوص والتثبت في استنساخ الكتب ونشرها قبل أن يعرفها المستشرقون ذلك أن هذا العلم لم تعرفه أوروبا إلا في وقت متأخر ويرجع ذلك إلى تاريخ اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر الميلادي حين اهتموا بإحياء الآداب اليونانية واللاتينية، فكانوا يطبعون الكتب دون البحث عن نسخها الأخرى[23].

وقد كان اهتمام العرب مبكراً في ميدان وضع قواعد لمقابلة النصوص وتحقيق الرواية، والوصول بتلك النصوص إلى أعلى مراتب الصحة والدقة، «ولم تنشأ الحاجة إلى هذا العلم عند العرب إلا عندما قلّ الاعتماد على الرواية الشفوية في تحصيل العلم، فقد كان الشك في الكلمة المدونة وعدم الثقة بما هو مكتوب هو السبب في أنهم لم يكونوا يجيزون لأحد أن يقرأ لتلاميذه شيئاً من كتاب معين، أو يذكر من هذا الكتاب شيئاً في مؤلفاته إلا إذا كان قرأ هذا الكتاب على مؤلفه أو على من قرأه من مؤلفه، أو على من قرأه على من قرأه على مؤلفه.. »[24]. وقد اتبعوا طرقاً عديدة للتأكد من صحة نسبة النص إلى مصدره تتمثل في تشخيص بواعث الوضع والانتحال في النصوص، كما تتمثل في اعتمادهم الدواوين الموثقة في حالة اضطراب نسبة النص الشعري إلى أكثر من شاعر ولجوئهم إلى دراسة النص دراسة داخلية تكشف عن بعض الخصائص اللغوية والتعبيرية التي تهدي إلى معرفة صاحب النص الأصلي، وكان اهتمامهم في تقويم النص يتمثل في حرصهم علي تنقيتها من التصحيف والتحريف، فضلاً عن لجوئهم إلى طريقة التحقيق العلمي للنصوص القديمة بغية ضبطها والوصول إلى القراءة الصحيحة لها[25].

وتتجلى عناية العرب القدامى واهتمامهم بمناهج التحقيق من خلال اعتماد طرق ووسائل عديدة طبّقت في هذا المجال كالتثبت من نسبة النص إلى قائله، وجمع المخطوطات والمقابلة

بينها في الهامش، واتخاذ أقدمها أساساً للنقد، ووضع رموز لنسخهم في كثير من الأحيان، كما فعل الحافظ اليونيني (ت 709هـ) في نسخته (صحيح البخاري) حين قابلها على نسخ عديدة، وكان يرمز لاختلاف النسخ برموز معينة، وكذلك ذكر مقدمة التحقيق، وتثبيت الهوامش، وذكر المراجع التي استقى منها المحقق ما سجل في هامش الكتاب، فكانوا إذا أخذوا شيئاً من عالم أو كتاب نسبوه إلى صاحبه[26].

وهذا يعني أن العرب عرفوا هذه المادة (التحقيق) كعمل قبل الأوروبيين غير أنهم لم يعرفوها كعلم ومادة دراسية جامعية إلا بعد أن انتهت على أيدي الأوروبيين من تدوينها علماً قائماً بذاته له قواعده وأصوله العلمية[27].

ويبدو جلياً أن فن تحقيق النصوص قد ظهر بشكل خاص عند علماء الحديث النبوي الشريف، حيث امتازت عملية تدوين الحديث بالمنهجية العلمية وتحري الدقة والأمانة والنزاهة لغرض جمع الأحاديث الصحيحة دون سواها المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم باطلاً، ومن ثم فقد وضع العلماء لتحقيق ذلك قواعد ومناهج بحث دقيقة في التحري والتقصي والتحقيق والإسناد[28]. وقد لا تختلف الوسائل التي كان يعتمدها المحققون المعاصرون في جوهرها عن الوسائل التي كانت معتمدة لدى علماء الحديث القدامى من حيث كشف الأحاديث الموضوعة أو المحرفة جهلاً أو عمداً أو سهواً، وكذلك في مجال تحرير النصوص من التصحيف والتحريف، فبحثوا في المتفق والمفترق والمؤتلف والمختلف وفي المتشابه من

الأسماء والأنساب ووضعهم لطرق أخذ الحديث وتلقيه عن الرواة[29].

وفيما يلي عرض موجز لقواعد طرق أخذ العلم وتحمله التي وضعها العلماء العرب[30]:

1 - **السماع**: وذلك بأن يسمع التلميذ أو السامع الروايات التي يلقيها الشيخ من حافظته أو يقرأها من كتابه، ومثل هذه المقتبسات يقدم لها بألفاظ مثل (سمعت عن) أو (حدّثني).. وهو أرفع درجات أنواع الرواية عند كثير من علماء الحديث.

2 - **القراءة**: وذلك بأن يقرأ التلميذ أو غيره حديثاً أو عدداً من الأحاديث من كتاب، أو يلقيها من حافظته على الشيخ والشيخ منصت يقارن ما يلقى بما في نسخته، أو بما وعته حافظته، ويقدم لهذه المقتبسات بألفاظ مثل: (أخبرني) أو (قرأت علي..).

3 - **الإجازة**:

أ - وذلك بأن يعطي الشيخ أو من لديه إجازة بالرواية تصريحاً لآخر بأن يروي نصاً أو أكثر.

ب - أو أن يمنح من يريد إجازة أو تصريحاً برواية كتب لا يسميها بالضبط كأن يقول له: أجزت لك رواية كل ما رويته، ويقدم لهذا غالباً بألفاظ مثل (أخبرني) وأحياناً (أجازني).

4 - **المناولة**: وذلك بأن يعطي الشيخ لتلميذه أصل كتابه، أو الكتاب الذي يرويه، أو يعطيه نسخة مقابلة عليه، ويقول له «هذا كتابي أو هذه روايتي، وقد أجزتك روايته» ويعطيه هذه النسخ لتكون ملكاً له أو يشترط على التلميذ أن ينسخ نسخة منه، ثم يعيد الأصل للشيخ، وتسبق المناولة غالباً عبارة «أخبرني» ونادراً ما تسبقها كلمة (ناول).

5 - **الكتابة أو المكاتبة**: وذلك بأن يعد الشيخ نسخة من كتابه أو من مروياته، أو يجعل شخصاً آخر ينسخ نسخة منه، وليس من الضروري أن يقول الشيخ لتلميذه حرفياً (منحتك إجازة روايته) أولاً، فالنصوص المأخوذة بهذه الطريقة يقدم لها بعبارة (كتب إلى) أو (من كتاب).

6 - **يعطي الشيخ كتاباً**، أو رواية مع الإشارة فيه إلي أنه قد روي عنه، ولكن حتى روايته لآخرين يبقى أمراً معلقاً (دون بيان صريح بهذا) وغالباً ما يبدأ هذا الضرب بعبارة (أخبرني) أو (عن).

7 - **الوصيّة**: ينقل الشيخ قبل وفاته أو قبل رحيله حق رواية كتابه أو كتبه موثقاً ذلك بوصية منه، ويسبق هذا الكتاب بإحدى العبارتين (أخبرني وصية عن) أو (وصّاني).

8 - **الوجادة**: وتعني استخدام أحد الكتب أو الأحاديث بصرف النظر عن معاصرته أو قدمه، ويحصل ذلك من يحوز

نسخة آخر الرواة، ويقدم لهذا بإحدى الألفاظ: (وجدت)، (قال)، (أخبرت)، (حُدّثت).

وتعد هذه الطرق من القواعد المهمة لكونها تلقي الضوء على قراءة تراثنا العربي المخطوط في مختلف العصور، كما أنها تحمل في طياتها بدايات علم تحقيق النصوص بمعناه الحديث، وقد ظهرت مؤلفات عديدة في هذا الميدان تناولت فن التحقيق من كتب علوم الحديث وغيرها، ومن أوائل هذه الكتب[31]:

1 - الحدث الفاصل بين الراوي والواعي/ للقاضي الحسن بن عبدالرحمن الرامهرمزي (ت 360هـ) وكتابه لم يستوعب كل أبحاث مصطلح الحديث.

2 - معرفة علوم الحديث/ لأبي عبدالله محمد بن عبدالله الحافظ النيسابوري المعروف بالحاكم (ت 405هـ) ولم يهذب أبحاث كتابه، ولم يرتبها ترتيباً فنياً.

3 - المستخرج على معرفة علوم الحديث/ لأبي نعيم الأصفهاني، أحمد بن عبدالله الصوفي (ت 430هـ)، استدرك فيه على ما فات الحاكم النيسابوري في كتابه من قواعد هذا الفن.

4 - كتاب الكفاية في علم الرواية، والجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، لأبي بكر أحمد بن علي المعروف بالخطيب البغدادي (ت 463هـ).

5 - الإلماع إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع/ لأبي الفضل عياض بن موسى اليحصبي (ت 544هـ) اقتصر فيه على ما يتعلق بكيفية التحمل والأداء وما يتفرع عنه، وهو كتاب جيد في بابه.

6 - ما لا يسع المحدِّث جهله/ لأبي حفص الميانجي (ت 580هـ).

7 - كتاب علوم الحديث المعروفة بمقدمة ابن الصلاح/ لأبي عمرو عثمان بن عبدالرحمن الشهرزوري (ت 643هـ) ويمكن إضافة مؤلفات أخرى منها[32].

8 - تذكرة السامع والمتكلم في آداب العالم والمتعلم لأبي إسحاق إبراهيم بن سعد الله بن جماعة الكناني (ت 733هـ).

9 - منية المريد في آداب المفيد والمستفيد/ لزين الدين علي بن علي العاملي الملقب بالشهيد الثاني (ت 965هـ).

10 - الدر النضيد في أدب المفيد والمستفيد/ لمحمد بن محمد المعروف ببدر الدين الفزّي (ت 983هـ).

11 - المفيد في أدب المفيد والمستفيد/ للشيخ عبدالباسط بن موسى العلموي (ت 981هـ) وهو مختصر لكتاب الدر النضيد للغزي تناول فيه جميع الأبواب والمسائل التي ذكرها الغزّي.

ب/1 القواعد الأساسية في طرائق التحقيق:

عالج علماء العرب الكثير من المسائل المتعلقة بتحقيق النصوص وتثويقها وضبطها والتي كشفت عن القدرة والبراعة في استجلاء صور متكاملة للنصوص بما يؤدي إلى الاطمئنان إلى صحتها وسلامتها ودقة محتواها، فقدموا بذلك منهجاً متكاملاً واضحاً لفن تحقيق النصوص بمعناه الحديث. وفيما يلي عرض موجز للقواعد الأساسية في طرائق التحقيق المتبعة لديهم:

1 - **المقابلة بين النسخ:** كان اهتمام علماء العرب القدامى مبكراً في ميدان مقابلة النسخ. يقول زين الدين العاملي: «عليه مقابلة بأصل صحيح موثوق به، وأولاه كان مع مصنفه ثم ما كان مع غيره من أصل بخط المصنف، ثم بأصل قوبل معه إذا كان عليه خطه، ثم ما قوبل به مع غيره مما هو صحيح مجرّب، لأن الغرض المطلوب أن يكون كتابه مطابقاً لأصل المصنف. قال بعض السلف لابنه: كتبت؟ قال: نعم، قال عرضت كتابك؟ قال: لا، قال: لم تكتب. وعن الأخفش قال: إذا نسخ كتاب ولم يعارض، ثم نسخ ولم يعارض خرج أعجمياً»[33].

وحين تختلف نسخ الكتاب الواحد في رواية النص كانوا يضعون ما يصنعه المحدثون من اختيار النسخة الأم أو الإشارة في هوامش التحقيق إلى الزيادات والنقص، واختلاف الرواية في النسخ الأخرى[34].

2 - **إصلاح الخطأ**: كان منهج العرب القدامى في هذا الجانب يتجسد في حرصهم على احترام النصوص وعدم تغيير ما فيها أو التجرؤ على إصلاح ما فيها من أخطاء دون علم أصحابها لأن النص في نظرهم أمانة ينبغي أن تحترم وتصان. واختلفوا في مسألة تصحيح الخطأ. هل يُصحّح ويشار إلى ذلك في الهامش؟ أو يبقى كما هو ويصحح في الهامش. وعلى الرغم من التشدّد في المحافظة على النص كما كتبه مؤلفه هناك من يدعو إلى تصحيح النص وفق قواعد وضوابط معينة. يقول العلموي: ينبغي أن يكتب على ما صحّحه وضبطه في الكتاب وهو محل شك عند مطالعته أو تطرق احتماله (صح) صغيره ويكتب فوق ما وقع من التصنيف أو النسخ وهو خطأ: (كذا) صغيرة، أي هكذا رأيته، ويكتب في الحاشية: (صوابه كذا) إن كان يتحققه. أو: (لعله كذا) إن غلب على ظنه أنه كذلك. أو يكتب ما أشكل عليه ولم يظهر وجهه: «ضبّه» وهي صورة رأس صاد مهملة، هكذا «صـ». فإن صح بعد ذلك وتحققه، فيصلها بحاء فتبقى: (صح)[35].. وهذا يدل على مبدأ وجوب احترام رواية المخطوط وسلامة النص.

3 - علاج السقط: جرت العادة إذا سقط شيء من النص سهواً ثم أراد مؤلفه أن يستدركه فإنه لا يقحمه بين السطور لكي لا تشوّه الصفحة ويذهب جمالها، وإنما يدونه على

حاشيتها ويشير إلى مكانه من النص بما يسمى «علامة الإلحاق» أو «علامة الإحالة» وهي عبارة عن خط رأسي مائل نحو اليمين إذا كتب الاستدراك على الجهة اليمنى أو نحو اليسار إذا كان الاستدراك على الحاشية اليسرى[36].

4 - **علاج الزيادة**: إذا وقع في الكتاب زيادة أو كتب فيه شيء على غير وجهه تخيروا فيه بين ثلاثة أمور[37]:

الأول: الكشط: وهو سلخ الورق بسكين ونحوها، وهو أولى من إزالة نقطة أو شكلة.

الثاني: المحو: وهو الإزالة بغير سلخ إن أمكن أن تكون الكتابة في ورق صقيل في حال طراوة الكتاب أو نفود الحبر. وهو أولى من الكشط.

الثالث: الضرب: وهو أجود عندهم من الكشط والمحو لاسيما في كتب الحديث.

ويرى ابن جماعة أن في المحو والحكّ تهمة وجهالة فيما كان أو كتب لأن زمانه أكثر فيضيع وفعله أخطر، فربما ثقب الورقة وأفسد ما ينفد إليها فأضعفها، فإن كانت إزالة نقطة أو شكلة فالحك أولى[38].

ويشير الرامهرمزي إلى أن الحك تهمة وأجود الضرب ألا يطمس المضروب عليه، بل يخط من فوقه خطاً جيداً بيناً، يدل على إبطاله، ويقرأ من تحته ما خط عليه[39].

5 - **علاج التشابه بين بعض الحروف**: هناك بعض الحروف التي تتشابه في الكتابة إذا ما عريت من النقط كالباء والتاء والنون والباء والجيم، ولذلك يكون التفريق بينها على أساس التنقيط، كما أن الكلمة العربية أنا أهمل ضبطها بالشكل يصبح فهمها صعباً على القارئ لذلك اهتم العلماء القدامى بالنقط والشكل اهتماماً بالغاً لتجاوز حالات اللبس والغموض واختلاف القراءة والتصحيف والتحريف. وقد جرت العادة أن يضبطوا الكلمة بالحروف كقولهم بالحاء المهملة والدال المهملة والتاء المثنّاة من فوق، والياء المثناة من تحت، والثاء المثلثة ونحو ذلك[40].

6 - **الكتابة والخط**: أكد علماء العرب القدامى على أهمية الكتابة وإجابة الخط وأثر ذلك في تنظيم العلم والمعرفة. وقد أكدت الكتب التعليمية على ذلك إلا أنها أشارت بعدم المبالغة في حسن الخط والاهتمام بصحته وتصحيحه ولذلك أكدوا على تجنب المشقّ وهو سرعة الكتابة مع تعثر الحروف، وكذلك تجنب الكتابة الدقيقة وقالوا: «اكتب ما ينفعك وقت احتياجك إليه ولا تكتب ما لا تنتفع به وقت الحاجة، أي وقت الكبر وضعف البصر»[41].

واهتموا بأمور عديدة فضلاً عن اهتمامهم بالقلم وتجويد الخط وبخاصة كتابة الأبواب والفصول بالألوان المختلفة ووضع الدوائر وما شاكل ذلك للمساعدة في توضيح الكتابة وتسهيل عملية القراءة.

7 - **صنع الحواشي**: للهوامش التي يدوّنها الباحث أهميتها في عرض النتائج التي توصل إليها وتوثيق المعلومات. والغاية منها تجريد المتن من الاستطرادات. وهناك فرق أساس بين الهامش الذي يكون في أسفل الصفحة وبين الحاشية، وكثيراً ما نجد أن المكان ا لذي يخصص للحاشية غير محدد تحديداً ثابتاً بينما مكان الهامش ومساحته يمكن أن يكونا بقدر ما يريد الكاتب. وفي عصر المخطوطات لا نجد أثراً للهوامش بعكس الحواشي التي كان المؤلف يترك لها فراغاً على جانبي صفحة المخطوطة. وهي من صنع غيره ممّن قرأ الكتاب وعلق عليه لأن المؤلفين في عصر المخطوطات كانوا يعلمون أن كل شيء لا يدون في المتن يكون عرضة للحذف من النساخ، أما في عصر الطباعة فإن الحواشي كثيراً ما تكون من صنع مؤلف الكتاب[42].

8 - علامات الترقيم والرموز والاختصارات: لم تكن علامات الترقيم التي تستخدم اليوم معروفة لدى علماء العرب القدامى، فلم يعرفوا الفاصلة المنقوطة وعلامات الاستفهام والتعجب غير أنهم عرفوا ما يقابل النقطة للفصل بين الكلامين وكانوا يسمونها دائرة، فمن مقتضيات التحقيق في العصور الإسلامية أن يفصل بين كل كلامين بدائرة، أو ترجمة، أو قلم غليظ حتى لا يستمر الكلام على طريقة واحدة لأن في ذلك عسر للفهم وضياع للوقت[43]. ولا

يعني ذلك أنهم لا يعرفوا أقواس الاقتباس بل كانوا يعبرون عن انتهاء الاقتباس بعبارات شتى مثل: هذا كلام فلان، هذه ألفاظ فلان، هذا ما قاله فلان، إلى هنا عبارة فلان، انتهى ما ذكره فلان، انتهى، وكانوا يختصرون الكلمة الأخيرة بالألف والهاء (أ هـ) وقد شاع عندهم اختصار الكثير من عبارات تحمل العلم[44].

فكثيراً ما يجد المحققون للمخطوطات إلى حدود القرن السادس الهجري (القرن الثاني عشر الميلادي) وأحياناً إلى العصور الحديثة طائفة من المصطلحات والرموز ومنها[45]:

أ - المختصر (صح) يوضع فوق اللفظ ويعني أن الكلمة كما هي مثبتة صحيحة.

ب - الحرف (ص) بهيئة ممدودة (صـ) وتسمى ضبّة، أي أن اللفظ الموضوعة فوقه فيه خطأ أو علة ولذلك قد يطلق عليه مصطلح (التمريض).

جـ - اللفظ المضروب بخط يعني أنه محذوف وقد يؤشّر عليه بنصف دائرة توضع فوق الكلمة المحذوفة.

د - وبما أن الكثير من المخطوطات القديمة غير منقوطة فكثيراً ما يقع ليس في قراءتها، ودفعاً لهذا الالتباس جرى عرف المؤلفين والنسّاخ القدماء أن يضعوا بعض العلامات والإشارات علي الحروف أشهرها وضع (ح) صغير فوق الكلمة التي فيها حاء لئلا تقرأ خاءً، ووضع حرف (عين)

صغير تحت الكلمة التي فيها الحرف عين لئلا تقرأ غيناً معجمة، وهكذا.

هـ - استخدام بعض الألفاظ واختصار بعض الكتب، وأشهر هذه المختصرات هي:

رحه = رحمه اللّه

تع = تعالى

رضه - رضي الله عنه

ثنا - حدثنا

انبا - أنبأنا

ومن المختصرات المشهورة في كتب الحديث مثلاً:

خ = البخاري

م = مسلم

ت = الترمزي

ن = النسائي

ب/2 نماذج وأمثلة عن جهود علماء العربية القدامى في التحقيق:

كان للعرب القدامى في عصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية تقاليد معروفة في ميدان تحقيق النصوص تتصل بزوايا عديدة تخص تأليف وتصحيح المخطوطة ومقابلة النسخ وعرضها. وقد كانت هناك نسخ أصلية مصحّحة ومقابلة استمرت الأجيال تتناقلها وتقابل عليها الفروع المستنسخة

منها، وتتصل روايتها عن مؤلفها أو ناسخها بالسند المتصل جيلاً بعد آخر.

ومن الأمثلة على ما ذكر عن صحيح البخاري، إذ يعدّ إخراج اليونيني حافظ دمشق المشهور في القرن السابع الهجري (لصحيح البخاري) خير ما يمثل علماء العرب القدامى في هذا الميدان، ولم يكتف اليونيني بإخراجه بنسخة واحدة موثوقة وإنما جمع أوثق النسخ واختار أصلاً لتحقيقه، وكانت نسخه موقوفة بإحدى مدارس القاهرة فقابلها على أصل مسموع للحافظ أبي ذر الهروي، وأصل ثان مسموع للحافظ أبي القاسم بن عساكر الدمشقي، وأصل رابع مسموع على الشيخ أبي الوقت بقراءة السمعاني. ونهض بهذا العمل في واحد وسبعين مجلساً، وكان بجواره فيها ابن مالك يراجع ويصحّح وأمامه جماعة يسمعون منه وينظرون في نسخ معتمدة من الكتاب حتى أتمَّ إخراجه إخراجاً دقيقاً وانتشرت فروع نسخته في العالم الإسلامي[46].

يقول شوقي ضيف: «وإخراج اليونيني لصحيح البخاري على هذا النحو يدل بوضوح على أن أسلافنا لم يبقوا لنا، ولا للمستشرقين شيئاً يمكن أن يضاف بوضوح في عالم تحقيق النصوص»[47].

وهذا الاهتمام المفرط بإخراج هذه الكتب ومعارضتها وضبطها إنما يدل على الحرص التام للاهتمام بتوثيق النصوص والتثبت من صحتها لكي يعم انتشارها بما يؤدي إلى الإفادة

القصوى منها، وتظل أعمالاً يستشهد بصحتها ودقتها وبراعة الجهد المبذول في إخراجها.

ومن الأمثلة الأخرى التي لا يمكن إغفالها في هذا الجانب جهود كل من:

1 - الوزير أبي عبيد البكري الأندلسي (ت 487هـ) في كتابه: (الآلي في شرح أمالي القالي) ويبدو في هذا الكتاب محققاً من الطراز الأول كما وصفه رمضان عبدالتواب. وقد برز اهتمامه في ترجمته للرجال الذين ذكرهم القالي في أماليه، وكذلك نسبة الشعر المجهول إلى قائليه مشيراً إلى خلو الديوان منه أحياناً، كما كان ينبه إلى بعض الشعر المصنوع، وتغيير الرواية واختلافها، ويشرح الغريب وينبه على وهم القالي في بعض آرائه.

2 - عبدالقادر البغدادي (ت 1093هـ) في كتابه: (خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) ويهتم هذا العالم بمقابلة النسخ، ويجتهد في تخريج النص، ويترجم للعلماء والشعراء تراجم وافية، ويكمل أبيات الشعر ويخرجها، وينسب الأبيات المجهولة ويشير إلى اختلاف الروايات في البيت الواحد وغير ذلك مما يتّضح في أعمال المحققين المعاصرين[48].

3 - بدر الدين الغزي، محمد بن محمد، على الرغم من أنه لم يكن أول من تناول فن تحقيق النصوص إلا أن ما تناوله في كتابه «الدر النضيد في أدب المفيد والمستفيد» يمثل

المعرفة العلمية المتراكمة في هذا الفن. ونظراً لأهمية هذا الكتاب لكونه يقدم منهجاً متكاملاً في فن التحقيق فقد اختصر في زمانه إذ اختصره العلموي وسماه: (المعيد في أدب المفيد والمستفيد) والكتاب يعالج الكثير من المسائل المتعلقة بهذا الفن مثل: المقابلة بين النسخ، وإصلاح الخطأ، وعلاج السقط وعلاج التشابه بين الحروف ووضع الحواشي وغيرها[49].

4 - تقي الدين عثمان بن صلاح الدين المعروف بابن الصلاح. تناول في كتابه «معرفة أنواع علوم الحديث» أو «مقدمة ابن الصلاح في علوم الحديث» أبواباً عديدة تخص فن التحقيق كالمعارضة، وإصلاح الخطأ، وتقويم اللحن، وما يتعلق بالضرب والحك وعلاج السقط والزيادة. ومن خلال ما تفرد به ابن الصلاح في منهج علمي استطاع أن يقدم قواعد وأصول الرواية العلمية الدقيقة وأن يضفي عليها من لمساته واجتهاداته وآرائه الخاصة مستفيداً من جميع التجارب السابقة دون أن يقع أسير التقليد والتبعية للآخرين عاكساً ثقافته ونظراته النقدية لمؤلفات من سبقوه، وبراعته بعلوم الحديث والعلوم النقلية والتاريخية[50].

فمن خلال أحاديثه عن ضبط نص الحديث بيّن أهمية ذلك وكيفية ضبط النص وشكل ما يشكل، وركّز اهتمامه على الأعلام وضبطها لتحاشي الالتباس مع أسماء أخرى، وحذّر من

الكتابة بخط دقيق، وضبط الحروف المهملة وقواعد أخرى كلية وجزئية[51].

ولعل أهميّة القواعد التي وضعها ابن الصلاح، وبدر الدين الغزّي، والرامهرمزي، والقاضي عياض، وغيرهم، تكمن في أنها لم تكن قاصرة الاتباع على كتب الحديث بل متبعة في غيرها من الفنون الأخرى. فقد درست تلك القواعد والأصول واتبعت في الكتب التاريخية والأدبية[52]:

جـ - مناهج المحدثين:

بدأت حركة تحقيق التراث العربي علمياً منذ أواخر القرن الماضي وبداية القرن العشرين، وكانت في بدء مسيرتها بطيئة، ثم ما لبثت أن شهدت ازدهارها في النصف الثاني من القرن الحالي، وتنامت بشكل واسع أعداد الكتب المحققة والمنشورة.

وقد أسهمت دور نشر ومؤسسات مختلفة على نطاق الوطن العربي في إحياء هذا التراث وطباعته، فعلى سبيل المثال، أسهمت دار الكتب المصرية وقسمها الأدبي في هذه الحركة بما ظهر في مدرستها من محققّين منذ أن كان أحمد زكي باشا رئيساً لذلك القسم فأخرجت بعض الكتب المصححة المقومة من أمثال: (الأغاني) للأصفهاني (ت 356هـ)، و(نهاية الأرب) للنويري (ت 733هـ) و(النجوم الزاهرة) لابن تغري بردي (ت 874هـ) و(صبح الأعشى) للقلقشندي (ت 821هـ) و(الأمالي) لأبي علي القالي (ت 356هـ) وشهدت

أقطار الوطن العربي الأخرى اهتماماً ملحوظاً في جمع وتنظيم وتحقيق ونشر التراث، وتألقت أسماء معينة في مصر والعراق وسوريا والسعودية، والأردن وتونس، ولبنان، والمغرب، وكان اهتمامها منصباً على إخراج كتب ونصوص تراثية فيها ما يشي بتطور وازدهار عملية التحقيق والاتجاه إلى إخراج نصوص صحيحة ومكتملة[53].

ومنذ بدايات هذه الحركة وتطورها تفاوتت أعمال المحققين إخراجاً وصنعة واختلفت وجهات نظرهم في هذا الميدان فمنهم من رأى أن مهمة المحقق تكمن في جمع نسخ المخطوطة واختيار أصل من هذه الأصول ونشره وذكر الاختلافات بينه وبين النسخ الأخرى، ومنهم من رأى أن مهمة المحقق لا تقتصر على المعارضة أو مقابلة النسخ بل تتعداها إلى تخريج النصوص، وارتأى آخرون أن يكون للمحقق دوره البارز في الإضافات والتعليقات وما إلى ذلك من الأمور التي تتعلق بتوثيق النص وتحقيقه تحقيقاً علمياً صحيحاً ودقيقاً[54].

ويرأي الباحث أن مهمة التحقيق لا يمكن أن تجزأ بالاعتماد على عنصر من هذه العناصر دون سواه وإنما هي تشمل كل هذه العناصر مجتمعة لتحقيق تكامل العمل وضمان سلامة النص وضبطه. وهي برمتها تشكل قواعد التحقيق العلمي التي بدأت تأخذ حيّز التطبيق الفعلي في معظم الأعمال والنصوص المحققة في الآونة الأخيرة من العصر الحالي.

ونظراً لتباين المحققين في تطبيق أساليب التحقيق العلمي فقد أعلن بعض الباحثين شكواه من فوضى نشر التراث وتحقيقه، ومن تقليد الكثير من المحققين العرب لطرق ومناهج المستشرقين وربما بأشكال تسيء إلى طبيعة الأعمال التي حققها المستشرقون. وأشاروا إلي أن هناك من يعتمد النسخ الحديثة المتأخرة في عملية التحقيق ويهمل النسخ المتقدمة ويتجاوز رؤيتها، وبعضهم يفرط باستخدام الشروحات والتعليقات، ويقتصد آخرون، فضلاً عن مخالفة أو عدم اتباع ما نشر من قواعد المخطوطات «كأصول نقد النصوص» للمستشرق برجستراسر، «قواعد عبدالسلام هارون» أو «قواعد صلاح الدين المنجد» وأصبح التراث ألعوبة بأيدي المبتدئين وأصبح نشر التراث وسيلة للربح والتجارة. ولابد من عدم إغفال أمور أخرى تخص الاختلاف في مطبوعات المؤسسات العلمية وعدم وجود مناهج موحدة على مستوى الوطن العربي في نشر التراث، واختلاف تحقيقات الكتب من مؤسسة إلى أخرى، بل وضمن السلسلة الواحدة[55].

فضلاً عن أمور أخرى كثيرة تتعلق بافتقار الكتب المحققة إلى الضبط والتصحيح والتدقيق، وإغفال بعض المحققين لمشكلات التصحيف والتحريف وعبث النساخ، وتوجيه الاهتمام للتعريف بالأعلام المشهورين من الأمراء والخلفاء والكتّاب والشعراء ممن لا حاجة للتعريف بهم.

«ولقد أصبحت هذه سمة بعض المحققين ممن يولعون

بصنع الحواشي التعريفية غير المجدية التي لا تضيف شيئاً إلى الكتَاب المحقق. فليس من مستلزمات التحقيق التعريف بالأعلام المشهورين، وليس من مستلزمات التحقيق أن يعمد المحقق إلى ابتكار «هوامش» أخرى يدوّن فيها «بحر» البيت أو الأبيات التي استشهد بها المؤلف، ويذكر أنواع أعاريضها وضروبها، علماً بأن الكتاب ليس مجموعاً شعرياً أو ديواناً[56].

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها الناشرون والمصححون منذ دخول الطباعة إلى مختلف أقطار الوطن العربي إلا أنهم في نشرهم لهذا التراث قد وقعوا في أخطاء وأوهام شوهت الكتب المطبوعة. وهناك العديد من المخطوطات المطبوعة في القرن الماضي التي دخلها التحريف وكثرة الأخطاء مما أفسد معان الشعر الجيد فيها. ومنها، على سبيل المثال: (سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون) لابن نباتة المصري (ت 768هـ) المطبوع في الإسكندرية عام 1290هـ (1873م) وكتاب (عنوان المرقصات) لابن سعيد المغربي (ت 585هـ) المطبوع على مطابع جمعية المعارف بالقاهرة عام 1286هـ (1869م) وكتاب (حسن المحاضرة) للسيوطي (ت 911هـ) المطبوع في مطبعة الوطن بالقاهرة عام 1299هـ (1881م) وغيرها، ولم يتيسر للنهوض بمثل هذه المهام والأعباء سوى قلة نادرة ممن لديهم الخبرة والكفاءة من أمثال الشيخ نصر الهوريني وقد حقق طائفة من الكتب التي طبعت في مطبعة بولاق. وحقيقة

الأمر أن أغلب محققي الكتب التراثية المطبوعة في القرن الماضي كانوا من المصححين المهتمين بتقويم حروف المطبعة. أما ما يتعلق بتحقيق النصوص وفهمها ومعارضتها بالنسخ الأخرى وغير ذلك فلم يكن بمقدورهم وليس من عملهم مما أدى إلى تعرض تلك المؤلفات إلي الأخطاء وتشويه النصوص[57]. ومهما كانت الجهود التي بذلها بعض المحققين بإخراج نصوص محققة فإن طائفة مما نشر من المخطوطات قد تعرّض إلى الأخطاء وأوهام المحققين ولم يسلم من ذلك حتى كبار المحققين ممن أرسوا دعائم هذا الفن وعملوا على تطويره[*].

وهناك الكثير من النقود التي يوجهها المحققون المحدثون بعضهم إلى البعض الأخر واستدراك بعضهم على البعض الآخر في الأعمال النثرية والشعرية، وتفاوتهم في تطبيق قواعد نشر النصوص التي وردت في المؤلفات الخاصة بمناهج وأصول التحقيق. وعلى الرغم من هذه الصورة التي أوضحتها النصوص السابقة عن أعمال ونشاط المحققين فمن الإنصاف أن نشير إلى تغيير هذه الحالة بمرور الزمن وعدم تعميمها أو إطلاقها على جميع من مارسوا هذا الميدان، وإلى ذلك أوضح علي جواد الطاهر قائلاً:

«ولكن هذه الصورة سرعان ما تغيرت، وظهرت طائفة من المحققين الأثبات الذين أفادوا من عمل المستشرقين واستوعبوا مناهجهم، وأضافوا لذلك خبراتهم وتجاربهم الخاصة فصدرت بعض التحقيقات الجيدة التي تفوق تحقيقات

المستشرقين أنفسهم، وبذلك استقرت القواعد وانصهرت التجربة العربية بالتجارب الغربية، وكثرت الجهات المعنية بتحقيق ونشر التراث العربي في مختلف الدول العربية، وكان للجامعات دورها الرائد في إحياء التراث ونشره[57].

وبشكل عام فإن هذه القواعد تكاد تنطبق على مختلف الكتب لأن أصول التحقيق عامة. وعلى الرغم من أن لكل فرع من فروع المعرفة منهجاً خاصاً به لكنه لا يبتعد كثيراً عن المنهج العام. فيصبح بالإمكان تطبيق هذه القواعد في حقول اللغة والأدب العربي لأن الأسس التي يبنى عليها التحقيق العلمي واحدة، وقد يحصل بعض التباين بين محقق وآخر في إخراج كتب محققة بشكل دقيق اعتماداً على الخبرة والتخصص وتبقى بعد ذلك الاختلافات بين المحققين قليلة في إخراج كتاب في الأدب أو التاريخ أو اللغة، ولكنها بمصلحتها النهائية لا تؤدي إلى وضع قواعد أساسية لكل صنف من صنوف المعرفة[58].

وتختلف مناهج المحققين وفقاً لتجاربهم وخبراتهم، فلكل محقق منهج ولكل جهة مدرسة، ولكل جماعة طريقة، وهناك من يقلد المستشرقين ويتبع مناهجهم، وهناك مناهج الشرقيين ولهم عدة مذاهب وأساليب مختلفة أيضاً.

وقد تكون هناك نظريات عمل معروفة للمكثرين من المحققين العرب والعراقيين، ومنهم عبدالسلام هارون، إحسان عباس، رمضان عبدالتواب، صلاح الدين المنجد، حاتم الضامن، هلال ناجي، نوري القيسي، وللمجودين منهم أمثال

محمد بهجة الأثري، ومحمود شاكر، ومصطفى جواد، وحسين علي محفوظ، ولكل من هؤلاء تجاربه، وتعامله الخاص مع النصوص تتضّح من خلال نظرياته واجتهاداته الخاصة في هذا الحقل من الممارسات العلمية، وتتحدد لهذه الفئة فئتان أخريان:

الأولى: تصدر في بواكير أعمالها عن خطة اتباعية تقلد فيها بعض أصحاب الخبرة والتجربة في حقل التحقيق، فعلى سبيل المثال، يمكن القول أن عبدالحسين المبارك في تحقيق كتاب (اشتقاق أسماء الله - للزجاجي) يقلّد أستاذه رمضان عبدالتواب، وأن محمد نايف الدليمي في جمعه وتحقيقه للشعر يقلّد أستاذه نوري القيسي، وأن عبدالوهاب محمد علي العدواني كما وصفه أستاذه حسين نصّار عام 1973 قد نزع منازع أستاذه مصطفى جواد.

الثانية: فئة تصدر عن خطة اتباعية أيضاً تقلد فيها أصحاب التجربة في تحقيق النصوص دون أن يكون لها القدرة على تطوير نفسها باستمرار ويكون ضمنها من ليس على دراية كاملة بأصول التقليد نفسه، فنجدها تملأ هوامش تحقيقاتها بالتعليقات المفتعلة التي تشوه معالم النصوص، ومنها على سبيل المثال، كتاب المحب والمحبوب للسرّي الرفاء الذي حقّقه حبيب حسين الحسني، وكتاب التعليقات والنوادر لأبي علي الهجري الذي حقّقه حمود عبدالأمير الحمادي، وسواهما[59].

وفي عصرنا الحالي اتسعت دائرة الاهتمام بنقد النصوص المحققة لتبيان طبيعة هذه النصوص فيما إذا كانت محققة تحقيقاً علمياً جيداً أو ضعيفاً أو رديئاً، أو إذا كانت غير مستوفية لأصول التحقيق العلمي. وأفردت بعض الدوريات العلمية أبواباً لممارسة هذه العملية، ولاستدراكات الباحثين والمحققين لتقويم هذه الأعمال من نصوص نثرية محققة، ومن هذه الدوريات، على سبيل المثال، المورد، مجلة المجمع العلمي العراقي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ومجلة العرب بالرياض، ومجلة معهد المخطوطات العربية، وبعض الدوريات التي تصدرها الجامعات العربية.

الهوامش

1) عبدالهادي الفضلي. تحقيق التراث - جدة: مكتبة العلم، 1982 - ص 9.

2) انظر تفاصيل ذلك في: المصدر نفسه - ص 10 - 16.

3) الفيلولوجيا: Philology: «فقه اللغة التاريخي والمقارن، أو دراسة اللغة بوصفها أداة للتعبير في الآداب وحقلاً من حقول البحث يلقي ضوءاً على التاريخ الثقافي» انظر: منير البعلبكي. المورد: قاموس إنكليزي - عربي - ط 16 - بيروت: دار العلم للملايين، 1982 - ص 681.

4) برجستراسر. أصول نقد النصوص ونشر الكتب/ تأليف برجستراسر؛ إعداد وتقديم محمد حمدي البكري - الرياض: دار المريخ، 1982 - 1982 - ص 11.

(*) النص الأصلي Regles Pour editions et traductions de textes arabes ترجمة محمود المقداد - بيروت: دار الفكر المعاصر، ١٩٨٨.

5) جورج كرباج «المستشرقون وتحقيق التراث العربي» **آفاق عربية**، ص 7، ع 10 - (حزيران 1982) - ص 83.

6) سامي مكي العاني «المستشرقون وتحقيق الشعر العربي» في: محاضرات الندوة المفتوحة التي أقامها المجمع العلمي العراقي 6 شوال 1415هـ/7 آذار 1995م - بغداد: المجمع، 1995 - ص 95 - 98.

7) سليمان الشطي (معد)، «عبدالسلام هارون يتحدث إلى البيان»، **البيان (الكويت)** ع 12 (مارس 1976) - ص 16.

8) انظر:

- الأزهري، أبو منصور محمود بن أحمد (ت 370هـ)، تهذيب اللغة/ تأليف محمود بن أحمد الأزهري: تحقيق مجموعة من الباحثين - القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964 - ج 3 - ص 6.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، كتاب العين/ تأليف الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السلواتي - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1981 - ج 3 - ص 6.

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم - ج 1 - ص 680.

9) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538هـ) أساس البلاغة - القاهرة، دار مطابع الشعب، 1960 - ص 188.

10) الشريف الجرجاني، علي بن محمد (ت 816هـ)، التعريفات - بيروت: مكتبة لبنان، 1969م - ص 55.

11) التهانوي، محمد علي الفاروقي (ت القرن الثاني عشر الهجري). كشاف اصطلاحات الفنون. كلكته (د.ن) 1862 - ج 1 - ص 336.

12) محي هلال السرحان. تحقيق مخطوطات العلوم الشرعية - بغداد: مطبعة الإرشاد، 1984 - ص 278.

13) عبدالسلام هارون. تحقيق النصوص ونشرها - ط 2 - القاهرة: مطبعة المدني، 1385هـ - 1965م - ص 29.

14) مصطفى جواد. أمالي مصطفى جواد في تحقيق النصوص/ نشرها عبدالوهاب العدواني في: المورد مج 6، ع 1 (1977) - ص 119.

15) رمضان عبدالتواب «تحقيق التراث أساليبه وأهدافه **قافلة الزيت** مج 24، ع 2 (فبراير 1976) - ص 1.

16) عبدالله عبدالرحيم السوداني. «لقاء مع حسين علي محفوظ» - **عالم الكتب** مج 1، ج 4 (فبراير 1981) - ص 650.

17) عبدالوهاب محمد علي العدواني، «مقدمة نقدية في تحقيق النصوص». **آداب الرافدين (جامعة الموصل)** ع 16 (1986) - ص 31.

17) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد المخطوطات العربية. أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه - الكويت: المنظمة 1405هـ - 1985م - ص 13.

*) استخدم ابن النديم في (الفهرست) طرقاً مختلفة لإعداد المادة العلمية في القرون الأربعة الأولى للهجرة بلغت نحو ثلاثين طريقة يعطي أغلبها المعاني المتعلقة بضبط النصوص وتحقيقها، ولها ما يقابلها في استخداماتنا المعاصرة ومنها: «الصنعة، الرواية، العمل، الاختصار، الشرح، المحاسبات، الحفظ، السماع، القراءة، الأخذ، الإصلاح، الاستدراك، التبصرة...».

لمزيد من التفاصيل حول معاني هذه المصطلحات ينظر: شعبان عبدالعزيز خليفة «الفهرست لابن النديم: (دراسة بيوجرافية، ببليوجرافية، ببليومترية» مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية (جامعة قطر ص 3، ع 3 (1991) - ص 164 - 168.

*) اطلع الباحث على (40) أربعين كتاباً حققها المستشرقون وبعض الباحثين العرب.

1 - دايتس. س سميث. صناعة الكتاب من المؤلف إلى الناشر/ تأليف دايتس س. سميث، ترجمة محمد علي العريان، عصمت أبو المكارم، محمود عبدالمنعم مراد - القاهرة: المكتب المصري الحديث، 1970 - ص 77 - 78.

**) ومن هذه المعاجم يمكن مراجعة:

1 - مجدي وهبة، كامل المهندس - ص 89.

2 - أحمد محمد الشامي، سيد حسب الله - ص 941، 1174.

3 - منير البعلبكي - ص 232، 764، 767، 1037.

4) Webster's Third New International Dictionary of English language Unabridged London: G Bell and Soms, 1961 - p 1894, 2543.

18) عبدالله عبدالرحيم عسيلان - ص 111 - 113.

19) عبدالمجيد دياب - ص 193 - 194.

20) محمود محمد الطناحي - ص 217، 221، 226.

21) سامي مكي العاني «المستشرقون وتحقيق الشعر العربي»، في: محاضرات الندوة المفتوحة (ندوة منهجية تحقيق النصوص) - مصدر سابق - ص 99 - 104.

22) عباس صالح طاشكندي، «الاستشراق ودوره في توثيق وتحقيق التراث العربي المخطوط». عالم الكتب مج 5، ع 1، 1404هـ/ 1984م - ص 12.

23) نجيب العقيقي - ج 3 - ص 1142 - 1144.

24) محيي هلال السرحان. تحقيق مخطوطات العلوم الشرعية - بغداد: مطبعة الإرشاد، 1404هـ - 1984م - 278.

25) رمضان عبدالتواب. مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين - ص 15 - 16.

26) أحمد جاسم النجدي، منهج البحث الأدبي عند العرب - بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978 - ص 257 - 258.

27) لمزيد من المعلومات انظر: عبدالمجيد دياب - مصدر سابق - ص 54 - 80.

28) عبدالهادي الفضلي - مصدر سابق - ص 19.

29) حامد الشافعي دياب «المكتبات في الحضارة الإسلامية: دراسة في المكتبات الأكاديمية والبحثية»، **مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية (جامعة قطر)**. س 6، ع 6، 1415هـ-1994م - ص 298.

30) جورج كرباج «علوم الحديث وأثرها في وضع المبادئ الأساسية لتحقيق التراث العربي» **آفاق عربية** س 11 ع 3 (آذار، 1986م) - ص 99.

31) فؤاد سزكين. تاريخ التراث العربي/ تأليف فؤاد سزكين، ترجمة عرفة مصطفى - الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية مج 1 - ص 123-124.

32) محمد الدسوقي «مقدمة ابن الصلاح» **مجلة مركز بحوث السنة والسيرة (قطر)** ع 3، 1408هـ (1988م) - 428 - 430.

33) نبيلة عبدالمنعم داود، مناهج العرب القدامى في تحقيق النصوص، في: محاضرات الندوة المفتوحة «**منهجية تحقيق النصوص**» - ص 71 - 77.

34) الشهيد الثاني، زين الدين بن علي العاملي. منية المريد في آداب المفيد والمستفيد/ تأليف الشهيد الثاني؛ تحقيق علي جهاد الحساني - بغداد: مطبعة الديواني، 1994، - ص 159 - 160.

وانظر أيضاً: فرانتز روزنتال: مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي - بيروت: دار الثقافة، 1961 - ص 41 - 42.

35) رمضان عبدالتواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين - ص 29.

36) القاضي عياض، أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي. الإلماع إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع/ تأليف القاضي عياض؛ تحقيق أحمد صقر - القاهرة: دار التراث، 1970، - ص 289 - 290.

وكذلك انظر: ابن جماعة، بدر الدين. محمد بن إبراهيم. تذكرة السامع والمتكلم في أدب العالم والمتعلم - بيروت: دار الكتب العلمية، 1979 - ص 182.

والشهيد الثاني، زين الدين علي العاملي - ص 161.

37) رمضان عبدالتواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين - ص 35.

38) القاضي عياض - ص 170 - 171، وابن الصلاح - ص 317 - 318، والشهيد الثاني - ص 161.

39) ابن جماعة - ص 192.

40) الرامهرمزي، الحسن بن عبدالرحمن. المحدث الفاصل بين الراوي والواعي/ تأليف الحسن بن عبدالرحمن الرامهرمزي؛ قدّم له وحقّقه محمد عجاج الخطيب - بيروت: دار الفكر، 1971 - ص 606.

41) رمضان عبدالتواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين - ص 39.

42) الشهيد الثاني - ص 158.

43) فرانتز ورزنتال - ص 109 - 110.

44) ابن جماعة - ص 192.

45) رمضان عبدالتواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين ص 43 - 44.

46) يحي الجبوري - ص 143 - 147.

47) أحمد مطلوب «نظرة في تحقيق الكتب (علوم اللغة والآداب)، **مجلة معهد المخطوطات العربية**، إصدار جديد - الكويت مج 1، ج 1 (يناير ، يونيو 1982) - ص 11 - 12.

48) شوقي ضيف. البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره - ط5 - القاهرة: دار المعارف، 1972 - ص 187.

49) رمضان عبدالتواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين - ص 45 - 50.

50) نبيلة عبدالمنعم داود ، «منهج بدر الدين الغزي في تحقيق النصوص» في: الكتاب والوثيقة: وقائع الندوة العلمية التي نظمتها دار الكتب والوثائق (18 - 19 شوال/ 1414هـ - 30 - 1994م) - بغداد : وزارة الثقافة والإعلام، 1415هـ 1995م - ص 255 - 260.

51) محمد الدسوقي - ص 469 - 470.

52) محمد ضاري حمادي، الحديث النبوي الشريف وأثره في الدراسات اللغوية والنحوية - بغداد : اللجنة الوطنية للاحتفال بمطلع القرن الخامس عشر الهجري، 1982 - ص 27 - 278.

53) محمد موسي الخولي (محقق). «نص في ضبط الكتب وتصحيحها وذكر الرموز والاصطلاحات الواردة فيها لبدر الدين الغري» - **مجلة معهد المخطوطات العربية**. (القاهرة). مج 10، ج 1 (مايو 1964) - ص 168.

54) محمد عبدالغني حسن «ضبط الشعر وإقامة أوزانه ومعانيه في المخطوطات التي تنشر». **مجلة معهد المخطوطات العربية** (القاهرة) مج 18، ج 1 (مايو 1972) - ص 162.

55) انظر مقدمة عبدالستار الحلوجي لكتاب: أصول نقد النصوص ونشر الكتب/ لبرجستراسر. مصدر سابق - ص (و).

56) صلاح الدين المنجد «من مشكلات التراث العربي» **عالم الكتب** مج 1، ع 2 (أغسطس 1980) - ص 144 - 147.

57) يوسف بكار، «إحياء التراث.. لماذا وكيف» **العربي (الكويت)** ع 370 (آيار 1981) - ص 63.

58) محمد عبدالغني حسن - ص 160 - 161.

*) انظر على سبيل المثال ما أورده صلاح الدين المنجد حول تحقيقات عبدالسلام هارون، وإحسان عباس (من مشكلات التراث العربي - مصدر سابق - ص 144 - 145).

59) علي جواد الطاهر. فوات المحققين: نقد لكتب محققة من التراث - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1990 ص 6 - 7.

60) أحمد مطلوب - مصدر سابق - ص 29.

61) عبدالله عبدالرحيم السوداني - مصدر سابق - ص 650.

62) عبدالوهاب محمد علي العدواني، مقدمة نقدية في فن تحقيق النصوص - مصدر سابق، ص 42 - 43.

المصادر

1) الأزهري، أبو منصور محمود بن أحمد (ت 370هـ) تهذيب اللغة/ تأليف محمود بن أحمد الأزهري؛ تحقيق مجموعة من الباحثين - القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964 - ج 3، ص 374.

2) برجستراسر. أصول نقد النصوص ونشر الكتب/ تأليف برجستراسر؛ إعداد وتقديم محمد حمدي البكري - الرياض: در المريخ، 1982 - ص 11.

3) البعلبكي، منير، المورد: قاموس إنكليزي - عربي - ط 16 - بيروت: دار العلم للملايين، 1982 - ص 681.

4) بكّار، يوسف «إحياء التراث.. لماذا وكيف؟» العربي (الكويت) ع 270 (آيار 1981) - ص 62 - 63.

5) التهانوي، محمد علي الفاروقي (ت القرن الثاني عشر الهجري) كشاف اصطلاحات الفنون - كلكته (د.ن) 1862 - ج 1 - ص 336.

6) الجبوري، يحي. منهج البحث وتحقيق النصوص - بيروت: دار الغرب الإسلامي 1993 - ص 151 - 153.

7) جواد، مصطفى. أمالي مصطفى جواد في تحقيق النصوص/ مصطفى جواد، نشره عبدالوهاب محمد علي العدواني في: **المورد**، مج 6، ع 1 (1977) - ص 117 - 138.

8) حسن، محمد عبدالغني. «ضبط الشعر وإقامة أوزانه ومعانيه في المخطوطات التي تنشر» **مجلة معهد المخطوطات العربية (القاهرة)** مج 18، ج 1 (مايو 1972) - ص 162.

9) حمادي، محمد ضاري - الحديث النبوي الشريف وأثره في الدراسات اللغوية والنحوية - بغداد: اللجنة الوطنية للاحتفال بمطلع القرن الخامس عشر الهجري، 1982 - ص 277 - 278.

10) خليفة، شعبان عبدالعزيز. «الفهرست لابن النديم: دراسة ببوجرافية ببليوجرافية ببليومترية». **مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية (جامعة قطر)** س 3، ع (1991) - ص 164 - 168.

11) الخولي، محمد مرسي (محقق). «نص في ضبط الكتب وتصحيحها وذكر الرموز والاصطلاحات الواردة فيها لبدر الديرة الغزي» **مجلة معهد المخطوطات العربية (القاهرة)**. مج 10، ج 1 (مايو 1964) - ص 168.

12) داود، نبيلة عبدالمنعم. مناهج العرب القدامى في تحقيق النصوص، في: محاضرات الندوة المفتوحة (منهجية تحقيق النصوص) التي أقامها المجمع العلمي العراقي (6 شوال، 1415هـ/7 آذار 1995م) - بغداد: المجمع، 1995 - ص 71 - 77.

13) داود، نبيلة عبدالمنعم، منهج بدر الديرة الغزي في تحقيق النصوص، في: الكتاب والوثيقة، وقائع الندوة العلمية التي نظمتها دار الكتب والوثائق (18 - 19 شوال/ 1414هـ - 30-21/1994) - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1415هـ/1995م - ص 255 - 260.

14) الدسوقي، محمد. «مقدمة ابن الصلاح» مجلة مركز بحوث السنة والسيرة [قطر]. ع 3، 1408هـ (1988م) - ص 469 - 470.

15) دياب، حامد الشافعي «المكتبات في الحضارة الإسلامية: دراسة في المكتبات الأكاديمية والبحثية» مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية (جامعة قطر) س 6، ع 6 (1994) - ص 298.

16) دياب، عبدالمجيد. تحقيق التراث العربي: منهجه وتطوره - القاهرة: سمير أبو داود، 1983 (طبعة ثانية القاهرة؛ دار المعارف، 1993).

17) الرامهرمزي، الحسن بن عبدالرحمن (ت 360هـ) المحدث الفاصل بين الراوي والواعي/ تأليف الحسن بن عبدالرحمن الرامهرمزي؛ قدّم له وحقّقه محمد عجاج الخطيب - بيروت: دار الفكر، 1971 - ص 606.

18) روزنتال، فرانتز. مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي - بيروت: دار الثقافة، 1961 - ص 41 - 42.

19) الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538هـ) أساس البلاغة - القاهرة: دار مطابع الشعب، 1960 - ص 188.

20) السامرائي، إبراهيم. مع المصادر في اللغة والأدب: نقد لمراجع اللغة والأدب - ط 2 - عمّان: دار الفكر، 1983 - ج 3.

21) السامرائي، يونس، مع بعض الكتب المحققة - بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1990.

22) السرحان، محي هلال. تحقيق مخطوطات العلوم الشرعية - بغداد: مطبعة الإرشاد، 1984.

23) السرحان، محي هلال. فهرس مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الدينية - بغداد: الوزارة، 1986.

24) سزكين، فؤاد. تاريخ التراث العربي/ تأليف فؤاد سزكين؛ ترجمة عرفة مصطفى - الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، مج 1، ص 123 - 124.

25) سميث، دايتس، س. صناعة الكتاب من المؤلف إلى الناشر/ تأليف دايتس س. سميث؛ ترجمة محمد علي العريان، عصمت أبو المكارم، محمود عبدالمنعم مراد - القاهرة: المكتب المصري الحديث، 1970 - ص 77 - 78.

26) السوداني، عبدالله عبدالرحيم. لقاء مع حسين علي محفوظ. **عالم الكتب** مج 1، ج 4 (فبراير 1981م).

27) الشامي، أحمد محمد. المعجم الموسوعي لمصطلحات المكتبات والمعلومات/ أحمد محمد الشامي، سيد حسب الله - الرياض: دار المريخ، 1988 - ص 941، 1174.

28) الشريف الجرجاني، علي بن محمد (ت 816هـ) التعريفات - بيروت: مكتبة لبنان، 1969 - ص 55.

29) الشطي، سليمان (معد). «عبدالسلام هارون يتحدث إلى البيان» **البيان (الكويت)** ع 12 (مارس 1967) - ص 16.

30) الشهيد الثاني، زين الدين بن علي العاملي، منية المريد في آداب المفيد والمستفيد/ تأليف الشهيد الثاني؛ تحقيق علي جهاد الحساني - بغداد: مطبعة الديواني، 1994.

31) ضيف، شوقي. البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره - ط 5 - القاهرة: دار المعارف، 1972 - ص 187.

32) طاشكندي، عباس صالح. «الاستشراق ودوره في توثيق وتحقيق التراث العربي المخطوط» **عالم الكتب** مج 5، ع 1 (1984) - ص 12.

33) الطاهر، علي جواد. فوات المحقّقين: نقد لكتب محقّقة في التراث - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1990.

34) الطناحي، محمود محمد. مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي - القاهرة: مكتبة الخانجي، 1984 - ص 217، 221، 226.

35) العاني، سامي مكي. «المستشرقون وتحقيق الشعر العربي» في: محاضرات الندوة المفتوحة التي أقامها المجمع العلمي العراقي، 6 شوال 1415هـ/7 آذار 1995م. - بغداد: المجمع، 1995.

36) عبدالتواب، رمضان. «تحقيق التراث أساليبه وأهدافه» **قافلة الزيت** مج 24، ع 2 (فبراير 1976م).

37) عبدالتواب، رمضان. مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين. القاهرة: مكتبة الانجي، 1986م.

38) العدواني، عبدالوهاب محمد علي. «مقدمة نقدية في تحقيق النصوص» **آداب الرافدين (جامعة الموصل)** ع 16 (1986) - ص 13 - 50.

39) عسيلان، عبدالله عبدالرحيم. تحقيق المخطوطات بين الواقع والنهج الأمثل - الرياض: مكتبة الملك فهد، 1994.

40) العقيقي، نجيب. المستشرقون - ط 2، فريدة ومنقّحة - القاهرة، دار المعارف، 1965. ج 3.

41) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت 175هـ) كتاب العين/ تأليف الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي. - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1981 - ج 3 - ص 6.

42) الفضلي، عبدالهادي. تحقيق التراث - جدة: مكتبة العلم، 1982 (طبعة أخرى جدة: دار الشروق، 1990).

43) القاضي عياض، أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي. الإلماع إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع/ تأليف القاضي عياض؛ تحقيق أحمد صقر - القاهرة: دار التراث، 1970.

44) كرباج، جورج «علوم الحديث وأثرها في وضع المبادئ الأساسية لتحقيق التراث العربي» **آفاق عربية** س 11، ع 3 (آذار 1986م) - ص 99.

45) كرباج، جورج «المستشرقون وتحقيق التراث العربي» **آفاق عربية** س 7، ع 10 (حزيران 1982م) - ص 83.

46) مطلوب، أحمد «نظرة في تحقيق الكتب» (علوم اللغة والآداب) **مجلة معهد المخطوطات العربية، إصدار جديد (الكويت)** مج 1، ج 1 (يناير، يونيو 1982) - ص 11 - 12.

47) المنجّد، صلاح الدين «من مشكلات التراث العربي» **عالم الكتب** مج 1، ع 2 (أغسطس 1980) - ص 144 - 147.

48) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد المخطوطات العربية. أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه - الكويت: المنظمة، 1985 - ص 13.

49) ناجي، هلال. على الهامش - بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1975.

50) ناجي، هلال. هوامش تراثية - بغداد: مطبعة العاني، 1973.

51) ناجي، هلال، المستدرك ع لى صناع الدواوين/ هلال ناجي، نوري القيسي - ج 1. بغداد: المجمع العلمي العراقي، 1992. ج 2 - بيروت: عالم الكتب، 1994.

52) النجدي، أحمد جاسم. منهج البحث الأدبي عند العرب - بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978 - ص 257 - 258.

53) هارون، عبدالسلام. تحقيق النصوص ونشرها - ط 2 - القاهرة: مطبعة المدني، 1965 - ص 29.

54) وهبة، مجدي. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ مجدي وهبة، كامل المهندس - ط 2 - بيروت: مكتبة لبنان، 1984 - ص 89.

55) Webster's Third New International Dictionary of the English language Unabridgad - London: G Bell and Sons, 1961 - p 1894, 2543.



النظرية الشعرية
عند حازم القرطاجني

محمد القاسمي

1 - مفهوم التناسب عند حازم القرطاجني:

لئن كان مفهوم «الإئتلاف» عند قدامة بن جعفر، ونظرية عبدالقاهر الجرجاني في النظم، القانون السري الذي يحكم مستويات النص الفني، فإن مفهوم التناسب الذي دافع عنه حازم القرطاجني، في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» يعتبر من أهم المبادئ النقدية التي قامت عليها الشعرية العربية، لأنه يأخذ بعين الاعتبار مستويات النص الشعري المختلفة: الإيقاعية واللغوية وتفاعل الصوت والدلالة، مع هيمنة المستوى الإيقاعي على باقي المستويات الأخرى.

وقبل تفكيك مفهوم «التناسب» وتتبع أنماطه وأشكاله في «منهاج البلغاء» نشير إلى أن حازماً لم يقم بدراسة قانون التناسب ضمن الدائرة العروضية الضيقة، وإنما تناوله في إطار أوسع وأشمل سماه «بالعلم الكلي»، فهو ينص على أن «معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا «بالعلم الكلي» في ذلك وهو «علم البلاغة» الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع»[1].

إن القراءة العروضية - حسب حازم - غير قادرة على الكشف عن البنية الإيقاعية للشعر العربي في إطاره الكلي لأنها اقتصرت على جانب واحد من هذه البنية الشاملة والمناسبات الوزنية أو الأبنية الوزنية على حد تعبير حازم[2]. فالقراءة التي قدمها العروضيون «موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة»[3]. ولذلك يسعى حازم القرطاجني، من خلال مفهوم التناسب، إلى إيجاد قانون بديل يقوم مقام التقنيات العروضية في تقنين بنية الإيقاع الشعري العربي، وقادر على تجلية مكونات النص الشعري المختلفة الإيقاعية والدلالية والتركيبية. وهنا يضع حازم فكرة متقدمة في تحديد بنية النص الفني، وهي أن أساس العملية الإبداعية برمتها ترجع إلى قانون التناسب بمعناها الواسع الذي يتحرك باستمرار ويختلف تركيبه من نص فني إلى آخر، «وبذلك يعيد تعريف الشعر إلى أصوله المفهومية البكر عند العرب، قبل أن تتجمد في إطار قوانين الخليل بن أحمد وقوالب العروضيين وغير العروضيين من بعده»[4].

ويمكن القول، إن قانون التناسب لحازم القرطاجني يلتقي في كثير من جوانبه مع مفهوم التوازي في الشعرية المعاصرة خاصة عند ياكبسون ومولينو وطامين وريفي وغيرهم. فقد نص مولينو نقلاً عن ياكبسون على أن «بنية الشعر تتحدد بالتوازي المستمر»[5]، وأن المتوالية الشعرية محددة «بالتكرار المنظم للوحدات المتساوية»[6]، وأن البيت الشعري في معناه

العام حسب الشاعر الإنجليزي جيرار هلنلي هوبكينس «خطاب يكرر جزئياً أو كلياً نفس الصورة الصوتية» لأن التناسب الصوتي تدعمه أشكال صوتية أخرى كالقافية والجناس والسجع والتماثلات الصوتية[7].

تنبغي الإشارة منذ البداية إلى أن حازم القرطاجني لم يقف عند مفهوم التناسب باعتباره مصطلحاً نقدياً أو بلاغياً وإنما درسه وهو بصدد تحديد مكونات النص الشعري، وذلك ضمن «علم كلي» تمثل البلاغة نواته الأساسية. وقد حدد حازم مستويات قانون التناسب في «الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض»[8]. فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل قانون التناسب عند حازم، كما تمثل جوهر العمل الفني بصفة عامة.

وإذا كان المقام لا يسمح بتتبع هذه الأنماط الأربعة المكونة لقانون التناسب، فإننا سنكتفي برصد النمط الأول وهو التناسب الوزني، لأن هذا المستوى يشكل التجسيد الفعلي لمفهوم التناسب، وابتكاراً جديداً في الشعرية العربية.

التناسب الوزني:

يعتبر قانون التناسب الوزني من أهم المبادئ الجمالية في شعرية حازم القرطاجني، نظراً لشموليته ووضوحه ودقته وإمكانية تطبيقه على الشعر العربي قديمه وحديثه. وقد بدأ

حازم مشروعه في قراءة النص الشعري العربي بعدم التقيد بطريقة الخليل بن أحمد العروضية، وبإعادة النظر في بعض الأحكام التي سجلها العروضيون، لأن طريقة العروضيين في مجملها تقوم في رأيه على «اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[9].

ولم يقتصر حازم على انتقاد الطريقة العروضية القديمة، بل امتد عمله إلى إبراز بعض عيوبها، فمن ذلك مثلاً «ما تأخر في بنائه المفرد كالسريع، وتجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغية: مستفعلن مستفعلن فاعلان... ودعوة العروضيين أن نظامه مأخوذ من دائرة المنسرح باطلة... وليس الجزء الواقع نهاية كلا الشطرين من هذا الوزن بمحذوف من غيره ولا مغير من سواه وإنما هو مركب من سبب خفيف ووتد مجموع متضاعف»[10].

ويلاحظ أن حازماً استعمل عدداً هائلاً من المصطلحات في عرض رأيه في قانون التناسب كالمتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش وغيرها، إلا أنها «تبدو هنا غير ذات معنى لأنها خرجت عما وضعت له أصلاً، إذ كانت قبل ذلك وصفاً للفظ والمعنى لا صفة للوزن الشعري»[11]. وقد أحس حازم بضرورة الاعتماد على مصطلحات واضحة محددة المعنى لعرض تصوره في التناسب الوزني، وهذا ما جعله يستعمل مجموعة من المصطلحات الجديدة في شكل ثنائيات كالتضارع، والتماثل والتنافر والتضاد، والتراكب، والتقابل، والتضاعف، وغيرها[12].

ويرى حازم القرطاجني أن قانون التناسب الوزني يبدأ بأصغر وحدة في الوزن، وهي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفعيلة الأولى ثم باقي التفعيلات التي تكون أشكال البحور، و«إذا امتد التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم «حلاوة المسموع»، وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا «حلاوة المسموع» وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد، وبالتالي تختفي الخاصية الجمالية للوزن»[13].

وطبيعي أن تعدد أشكال البحور وفق تحقق صور التناسب، أما بالتضارع أو التماثل لا التضاد والتنافر، فالتضارع بين الأشكال التي تكون البحور «هو أن يكون ترتيب جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء نحو: **فعولن** و**مفاعيلن**، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر: **فاعلن ومستفعلن**»[14]. فالصورة الأولى تبتدئ بوتد مجموع [فعو - مفا] وتنتهي بسبب خفيف [لن - عي - لن] أما الصورة الثانية فتبتدئ بسبب خفيف [فا - مس - تف] وتنتهي بوتد مجموع [علن - علن]. ونظراً للتناسب بين هذه التشكيلات المختلفة، فإنها تلتقي في أكثر من وزن شعري. أما الجزء المضاد «فهو الذي يكون وضعه مخالفاً لوضعه نحو مستفعلن ومفاعيلن، فإن الوتد في أحدهما مقدم علي السببين، وفي الآخر مؤخر عنهما،... والمنافر هو الذي لا يضارع ولا يضاد وذلك بألا يكون بين الجزءين تقارب في الترتيب ولا تضاد فيه نحو متفاعلن ومفاعيلن»[15].

إن حالات التضاد تشوش على قانون التناسب الوزني لعدم انتظام وضع التفاعيل، وقد مثل حازم لذلك بـ [مستفعلن] و[مفاعيلن]، لأن التفعيلة الأولى تبتدئ بسببين خفيفين وتنتهي بوتد مجموع، أما التفعيلة الثانية فهي عكس الأولى إذ إنها تبتدئ بوتد مجموع وتنتهي بسببين خفيفين، ولهذا السبب لا تلتقي هاتان التفعيلتان في وزن شعري، أما حالة التنافر فهو أشد قبحاً عند حازم لغياب عنصر التناسب بين التفعيلتين، وقد مثل هذا النوع بـ [متفاعلن] و(مفاعيلن]، حيث يلاحظ عدم انتظام الأسباب والأوتاد، ذلك أن التفعيلة الأولى تبتدء بسببين ثقيل [مت] وخفيف [فا] وتنتهي بوتد مجموع [علن]، أما التفعيلة الثانية فتبتدئ بوتد مجموع [مفا] وتنتهي بسببين خفيفين [عي - لن]، ولهذا فإن تفعيلة متفاعلن لا تلتقي مع مفاعيلن في أي وزن شعري. هكذا يلح حازم على ضرورة الانسجام بين الأسباب والأوتاد في الأوزان والبحور «لأن التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب ويجب أن يقال فيما ائتلف على ذلك نحو شعر»[16]. وهذا ما جعل مصطفى الجوزو يقر أن حازماً قد بالغ في هذا الجانب الموسيقي العروضي حين جعل التناسب الوزني «وفق شروط خاصة تصورها شرطاً كافياً للشعرية ومناطاً للجمال الشعري»[17]. والواقع أن هذا الموقف الذي عبر عنه الجوزو يحتاج إلى تأمل لأن حازماً ينص على أن التناسب الوزني عنصر أساسي في قانون التناسب إلى جانب

عناصر أخرى تتعلق بالمعنى والقافية وعلاقة الغرض بالوزن الشعري، لأن التناسب الوزني ثابت وقار عكس العناصر الأخرى التي تتميز بعدم الاستقرار ولا تتغلغل في بنية النص دون غيرها، بل هي تتحرك في كل الاتجاهات وتصل بين الطبقات المختلفة[18]. ثم إن حازماً يؤكد في أكثر من موضع أن العملية الشعرية لا يمكن أن تتحقق بأحد العناصر المكونة لقانون التناسب بل لابد من توافر شروط جمالية أخرى لا تنفصل في جوهرها عن مفهوم التناسب، ومن ذلك اقتران الشعر بعنصر التعجيب والاستغراب من خلال ما يقوم به الشاعر من تغريب للأشياء المألوفة وكذلك توفر مبدأ التأثير في المتلقي من خلال عنصر التخييل. فكلما «اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[19]. ومن هنا فإن الفاعلية الشعرية حسب حازم تتحقق باقتران التغريب والتعجيب بعنصر التخييل الذي لا ينفصل بدوره عن البنية الإيقاعية والتركيبية والدلالية، وعند هذا المستوى تصبح العملية الإبداعية قائمة على التناسب بين «المسموعات» و«المفهومات» على حد تعبير حازم القرطاجني.

بعد استعراض قانون التناسب الوزني عند حازم، وبعد الوقوف على نصوص أخرى في المنهاج، أمكننا استخلاص النتائج الآتية:

- يتميز قانون التناسب عند حازم، كمياً بالثنائية من خلال استخدامه مجموعة من المصطلحات الجديدة مثل: التضارع/ التماثل، التضاد/ التنافر.

- يتميز وظيفياً بالحركة والشمولية، لأنه يتسع للقصيدة الخليلية.
- يضع حازم قانون التناسب في سلم من الدرجات تبدأ من البنية العميقة (المعاني والأفكار) وتنتهي عند البنية السطحية (الوزن).
- إن قانون التناسب وحده غير كاف لتحقيق شعرية النص الفني، فلابد من اقترانه بعنصر التعجيب والاستغراب، من خلال ما يقوم به المبدع من تغريب للأشياء المألوفة. فإذا «اقترنت الغرابة والتعجيب» بالتخييل كان أبدع. خاصة «أن للإيقاع الشعري جانباً محاكاتياً عن طريق التناسب الصوتي وما يوازيه - عند الإنشاد خصوصاً - من إطراب المتلقي، والإطراب حالة روحانية تشترك فيها المحاكاة الصوتية مع المحاكاة الدلالية أو التخييل، وما ينتج عن ذلك كله من تأثير جمالي يعدل من موقف المتلقي للشعر»[20].

ولهذا السبب لابد من الوقوف - ولو وقفة مركزة - عند عنصر التعجيب أو الغرابة في النظرية الشعرية عند حازم حتى نستكمل أضلاع العمل الفني عنده.

2 - التعجيب في الرؤية الشعرية عند حازم:

يعتبر عنصر التعجيب من أهم الأسس الجمالية في العمل الفني عند حازم، بعد مبدأ التناسب. والشعر الكامل

عنده هو الذي تلتقي فيه هاتين الخاصيتين - التناسب والتعجيب - لتشكل في النهاية جوهر القول الشعري. وهذا يعني أن الشعر لا يمكن أن يتحقق في - رأي حازم - بالتناسب وحده، أو بالتغريب وحده، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بعنصر الوزن والقافية، بل لابد من التقاء هذه العناصر كلها في التجربة الشعرية. فالفاعلية الشعرية لو استخدمنا مصطلح حازم قائمة على نوع من التناسب بين «المسموعات» و«المفهومات».

وتجدر الإشارة إلى أن حازماً تحدث عن مفهوم التعجيب، وما يوازيه من المصطلحات كالاستغراب والاستطراف والغرابة والدهشة والتعجب[21]، وهو بصدد الحديث عن ماهية الشعر وحقيقته، وإما عن مفهوم التخييل أو المحاكاة.

ومن المعلوم أن حازماً لم يفرق بين المبدأين السابقين في نظريته الشعرية ذلك أن صناعة الشعر عنده تقوم في جوهرها على التخييل والمحاكاة، في مقابل الأقاويل الخطابية التي تقوم على «تقوية الظن لا إيقاع اليقين»[22].

ولن نهتم هنا باستعراض «طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر من التخييل وما به تتقوم به الخطابة من الإقناع، والفرق بين الصناعتين في ذلك»[23]، بل سنقتصر على رصد مجموعة من النصوص النقدية الواردة في المنهاج التي تؤكد على مبدأ التغريب والتعجيب، وذلك لأن أهم ما يميز التجربة الشعرية عند أبي تمام، موضوع دراستنا، هو ظاهرة الغرابة أي فقدان

الألفة والإنسجام بين الشاعر والناقد القديم وفقدان اللغة المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة بينهما.

وننقل نصاً نقدياً نبرز من خلاله أهمية عنصر التعجيب أو الغرابة في الخطاب الشعرية. يقول حازم: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل ذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقة أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوية انفعالها وتأثرها»[24].

يضعنا هذا النص النقدي الدال أمام حقيقتين هما:

أولاً: إن الوزن والقافية غير كافيين لتحقيق جمالية النص الشعري، فلابد من اقترانهما بعنصر التخييل والمحاكاة، ذلك أن فاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل عن البنية الإيقاعية «الوزن والقافية» التي لا تنفصل بذورها عن بنية الدلالة. ويمكن توضيح تلك الفاعلية الشعرية عبر الخطاطة الآتية:

الكلام الموزون المقفى ← حسن تخييل ومحاكاة ← الاستغراب والتعجب

ثانياً: إن النص السابق يوضح بدقة وظيفة الفعل الإبداعي وعنصر التأثير في المتلقي. ذلك أن وظيفة الشعر عند حازم القرطاجني جمالية وليست نفعية، فهي لا تخدم

غرضاً أخلاقياً أو اجتماعياً، وإنما الغاية منها الإدهاش والاستغراب، وتصعيد الإحساس والإدراك لدى المتلقي، «لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[25]. وبناء على هذا التصور يمكن أن نفهم ما يقوله حازم من أن «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»[26] لما فيهما من قدرة على إثارة الإعجاب الدائم في المتلقي. ولهذا السبب نجد في المنهاج نصوصاً نقدية كثيرة يقترن فيها مبدأ المحاكاة بعنصر الاستغراب والتعجيب كقوله: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»[27]، وقوله أيضاً: «وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيأة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه»[28].

ويستفاد من تتبع مجموع النصوص السابقة - ونصوص أخرى في المنهاج - أن مبدأ التعجيب يتحقق في الشعر من جهة المحاكاة الشعرية. ذلك أن التعجيب في الشعر يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله في ذاته، وإما بالقول المخيل بوسيلة أخرى كأن يخيل الشيء عن طريق غيره، وإن كان حازم يميل إلى النوع الثاني، حيث ينص على أن «محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه. وهي أكثر جدة

وطراءة منها. فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه»[29]. إن حازماً لا يشك في أن محاكاة الشيء بغيره أعلى مرتبة من محاكاته بصفاته الذاتية لأن محاكاة الشيء بغيره لا توصلنا إلي الشيء المحكي - الأصلي - إلا عن طريق نوع من المقايسة أو «القياس التخييلي» بتعبير عبدالقاهر الجرجاني[30]، الذي يتحقق عبر المجاز والتشبيه والاستعارة وغيرها من الصور البلاغية التي لها القدرة على إخفاء الموضوع الأصلي لأول وهلة، ثم يتم التعرف على ما بدا خافياً مع ما يصحب ذلك من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب وقدرة على إثارة الإعجاب أو التعجيب.

ولكن لماذا يلجأ المبدع إلى عملية المحاكاة؟ ولماذا لا يكون التذاذ المتلقي بالموضوع المحكي نفسه أقوى من التذاذه بالمحاكاة نفسها؟ يجيب حازم عن ذلك بأن انفعالنا بالرؤية المباشرة للموضوع المحكي يختلف في طبيعته عن انفعالنا بالمحاكاة نفسها. ذلك أن الانفعال المباشر نابع من حسن الموضوع المحكي نفسه، أما الانفعال الثاني، فإنه نابع من التعجيب والاستغراب، لأن الأصل المحكي قد يكون قبيحاً يثير النفور والاشمئزاز، ولكن المحاكاة الشعرية تخلع عليه صفات الجمال، وتجعله مثيراً للإعجاب والمتعة الفنية، فالنفس قد تنفر من الصور القبيحة في الواقع ثم تعود فتلذذ بها عن طريق المحاكاة الشعرية، ولتقريب هذه الفكرة من ذهن المتلقي يقدم حازم صوراً حسية من الواقع تدل على صحة رأيه فاللوحة

مثلاً «إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة ودنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة، القبيحة التأليف عليها يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل»[31]، ولكن بشرط أن نفهم أن للتخييل الشعري أنماطاً متعددة ووسائل متنوعة يتحقق بها، ذلك التخييل الشعري عند حازم «يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[32].

الهوامش

*) أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب سايس/ فاس المغرب.

1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، 1986، ص: 226.

2) نفسه، ص: 227.

3) نفسه، : 226.

4) قانون التناسب لحازم القرطاجني بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، علي الهاشمي، الحياة الثقافية، أكتوبر/ 1987، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص: 67.

5) Intriduction a l'analyse linguistique de la poésie; Jean Molino et Joelle Tamine. P.U.F.; linguistique nouvelle: P: 209.

6) Essais de linguistique générale, P: 220.

7) David Fontaine; la poétique P: 85.

8) منهاج البلغاء، ص: 266.

9) منهاج البلغاء، ص: 227.

10) نفسه، ص: 236.

11) نظريات الشعر عند العرب «الجاهلية والعصور الإسلامية»: الدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981، ص: 31.

12) منهاج البلغاء، ص: 247.

13) منهاج البلغاء، ص: 247.

15) منهاج البلغاء، ص: 267.

16) نظريات الشعر عند العرب «الجاهلية والعصور الإسلامية»، ص: 35.

17) قانون التناسب لحازم القرطاجني بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، ص: 68-69.

18) منهاج البلغاء، ص: 91.

19) زودني بهذه الإشارة مشكوراً الدكتور عبدالرحمن بناني وهو بصدد مراجعة هذا المقال.

20) انظر منهاج البلغاء، ص 125، 225.

21) منهاج البلغاء، ص 62.

22) هذا العمل قام به غير واحد من الدارسين، انظر مثلاً «بنية الخطاب الإقناعي» للدكتور محمد العمري و«مفهوم الشعر» للدكتور جابر عصفور.

23) منهاج البلغاء، ص 71.

24) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط 1، القاهرة 1991، ص 28.

25) منهاج البلغاء، ص 21.

26) منهاج البلغاء، ص 71.

27) منهاج البلغاء، ص 72.

28) منهاج البلغاء، ص 129.

29) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي والدكتور عبدالعزيز شرف، دار الجيل، بيروت ط 1، 1991 ص 247.

30) منهاج البلغاء، ص 129.

31) نفسه، ص 89.



قراءة في كتاب :
" مفاتيح القصيدة الجاهلية "

عبدالغني بارة

شعرية المفاتيح في القصيدة الجاهلية: قراءة في كتاب «مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة - عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا»، للدكتور عبدالله الفيفي.

1:1

إضاءة:

لم يحظ عصر من عصور أدبنا العربي بالشأو العظيم والاهتمام الكبير من قبل النقاد والدارسين مثلما حظي العصر الجاهلي وعلى وجه أكثر تحديداً الشعر الجاهلي. فالدراسات والقراءات على تعدد مناهجها منذ أن كانت وحتى يوم الناس هذا مازالت تترى وتجد السرى في تقديم تصورات ورؤى فسيحة الأمداء عن نسيج هذا الشعر: بنية ولغة وأخيلة، وهي في حراكها المعرفي هذا تبدو كأنها تغرف من عِدّ لا ينضب.

ويأتي كتاب «مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة - عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا[1] للباحث العربي السعودي عبدالله الفَيفي بحثاً جاداً وجديداً في ميدان الشعر الجاهلي تغيا الباحث من خلاله تقديم تصور جديد في قراءة الشعر الجاهلي بفعل علامة المفاتيح.

وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب يقع في (340) صفحة منها (224) صفحة دراسة نقدية، وأما الصفحات الباقية فهي موزعة بين تصنيفات وحواش وملحقات ينضاف إليها كشاف البحث ومصادره ومراجعه.

وتأسيساً على ما تقدم، فإن منهجي في مقاربة هذا العمل النقدي سيكون منحصراً في محورين أساسيين تقتضيهما ضرورة القراءة والحوار، الأول: عرض محتوى الكتاب ومفاصله الرئيسة. والثاني: قراءة تلك المفاصل في خطوطها العريضة وما يندرج تحتها من تفاصيل وردت في تضاعيف الكتاب.

ففي الخط الأول نرى الباحث قد قدم لدراسته مهاداً نظرياً (ص ص 11-23) بين فيه الباعث على تأليف هذا الكتاب إذ إن «الدراسات التي دارت حول الشعر الجاهلي كانت مفتقرة إلى المفاتيح الأساسية التي تمكن المتلقي من قراءة النص الشعري الجاهلي في سياقه الثقافي، وقد قسم الباحث تلك الدراسات إلى جزئية كثيرة وجادة قليلة»[2].

فالأولى وهي الجزئية «كانت تركز في قراءتها على ظواهر شعرية محددة لا تغني ولا تسمن من جوع، والثانية كانت متراوحة بين اتجاهين: اتجاه يوظف منهجاً نقدياً حديثاً بعينه ويسقطه على النص الشعري الجاهلي إسقاطاً، واتجاه يعمد إلى تصنيف الظواهر الواردة في النص إلى تقسيمات نظرية لا تسهم حقيقة في إعطاء ما سماه الباحث بـ «الجهاز المفاهيمي» الذي يمكن المتلقي من فهم آلية القصيدة عند القراءة والتأويل»[3]. ويتخذ الباحث إنجازات (كمال أبو ديب) البنيوية مثلاً واضحاً على هذين الاتجاهين، وكذلك إنجازات (سوزان ستيتكيفيتش) في «طقوس العبور» مثلاً على المنهج الإسقاطي المفروض على النص قسراً.

ويشير الباحث في المهاد إلى «أن المكتشفات الأثرية والميثولوجية في الجزيرة العربية التي أخرجتها في السنوات الأخيرة حفريات الآثار في قرية الفاو تأتي لتضعنا أمام وثائق مهمة عن حياة العرب قبل الإسلام وعن مزاجهم الحضاري فالفني والتعبيري، وهي -

أي الوثائق - تضعنا أمام سؤال كبير عن أسئلة متعددة، وهو: أين الحلقة المفقودة من آثار القرن الخامس والسادس الميلاديين وهي الفترة التي ينتمي إليها تراث الجاهلية»[4] ؟!

ويرى الباحث أن «تلك الآثار المكتشفة لو حللت ونوظرت بآثار العرب القولية، فإنها تحدث ثورة معرفية قد تقلب المفاهيم التقليدية السائدة عن العصر الجاهلي، وتحتم إعادة قراءة جوانب شتى من تراثه الذي حكم عليه بمرويات متأخرة عنه، وأخبار نقله بعيدين عن عصره وبيئته «أو تخمينات ناقد محدث يعمه في شطحاته التحليلية»[5].

لذا فقد «كانت طبيعة الشعر الجاهلي الشفاهية الجماعية حسب (باري ولورد) تستجيب لهذا المطلب المنهاجي، فدارس الشعر الجاهلي يدرك أن ذلك الشعر يوشك أن يكون كله قصيدة واحدة تذوب فيه فرادة الشاعر غالباً في لسان العرب الجماعي»[6].

وقد ركز الباحث في دراسته هذه على معلقة امرئ القيس واتخذها نموذجاً تطبيقياً يطل منه على النصوص الأخرى بعد أن كانت وجهة البحث في بداية أن يفرد كل شاعر بدراسة.

وفي تعليقاته الأولية على النص يرى الباحث «أن القصيدة في مجملها تبدو صورة واحدة تعبر عن موقف الشاعر ونظرته لجدلية الفناء والحياة»[7].

ويندرج في إطار هذه الجدلية وحدات خمس (حسب رواية الأصمعي) هي[8]:

1. الطلل: 1 - 6 = 6.

2. المرأة: 7 - 43 = 37.

3 - الليل: 44 - 48 = 5.

4. الفرس: 49 - 66 = 18.

5. البرق والسحاب: 67 - 77 = 11.

ويقدم الباحث قراءته الأولية لهذه الوحدات على النحو الآتي[9]:

1 - الطلل:

i. بعد رمزي Mythopoetic.

ii. الصورة تمزج الواقع الحسي بمعادلاته العاطفية.

iii. الطلل = الفناء.

2 - المرأة:

أ - رمزي (المرأة/ الخصب/ الأمومة): تعدد الحبيبات [الحب والخصب والجمال]. - العذارى وعقر المطية (= أضحية؟) - نظائر المرأة الرمزية: البيضة (والصيانة التقديسية: 22,32) لأنها ظبية: 40 ثم الماء: 32، والظبية الأم: 33، والرئم: 34، والنخلة: 35 وأنبوب السقي = النخل: 37) وظبي: 38 (تضيء الظلام: 39، منارة راهب: 39 الذروة/ النهاية.

ب - (التركيب): أسلوب السرد والحوار.

3 - الليل:

i. صورة ذهنية: (الليل).

ii. الليل هو المقابل لـ «يوم» 9-10، 12، 17، للشمس، للحياة، للمرأة ثم للفرس!

iii. الليل - قسوة الحياة: تجربة الشاعر.

4. الفرس:

i. صورة بلاغية ذهنية (أسطورية) = الحياة/ الانبعاث؟

ii. تشبيه النعاج بـ «عذارى الدوار»/ اتحاد الدلالة.

iii. أوصاف الفرس: منجرد، قيد الأوابد، هيكل، مكر مفر.. كجلمود، كميت... إلخ، حيوان أسطوري أكثر منه واقعي، يركز فيه على: (الخصب والحركة) سر الأمومة والحياة والولادة.

5. البرق والسحاب:

i. الشمس/ ذات الأثر.

ii. الصورة البلاغية يخالطها الرمز = الحياة/ الموت.

iii. الذروة/ النهاية، كشف العلائق الرمزية للصور.

ويشير الباحث إلى أن «قصيدة امرئ القيس نموذج لنمط التصوير الجاهلي وما يستند عليه من خلفيات أسطورية في التعبير، تكون هي المنظار الذي يوصل إلى كشف المنطقية الرمزية التي تحكم تكون الصور وتسلسلها»[10]. ويذهب الباحث أيضاً إلى أن «التفاوت النسبي فيما بين الوحدات (عدد الأبيات) يكشف عن مدى اهتمام الشاعر وتركيزه بحيث يبدو الترابط واضحاً بين الأطلال والليل من جهة، وبين الفرس والمرأة من جهة أخرى، مما يدفعنا إلى الاستنتاج بأن الشاعر أميل إلي التفاؤل منه إلى التشاؤم من خلال تركيزه على عناصر الخصب والحياة (المرأة والفرس)»[11].

وبعد أن يعرض الباحث لمكونات المعلقات العشر وتتابعها عارضاً عليها وحدات معلقة امرئ القيس هذه يخلص إلى القول بأن «**قفا نبك**» تمتاز على بقية المعلقات بـ[12]:

1 - استيفاء خمس من الوحدات المكونة (1-5).

2 - انتظام مكوناتها دون اختلال أو اضطراب في منطق التسلسل الدلالي، مما يفرز نموذجية «قفا نبك» في معلقات الشعر الجاهلي.

وبعد أن يقدم الباحث مخططاً أولياً يرسم فيه ملامح مشروعه القرائي نجده يقدم قراءته التفصيلية للوحدات الخمس الواردة في «قفا نبك».

فاللوحة الأولى هي لوحة الفقد (ص ص 38-67) ومفتاحها:

1 - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وفي هذه اللوحة يلحظ الباحث «أن الجغرافيين وسواهم انطلقوا في دراساتهم عن فهم قاصرٍ لمقولة «الشعر ديوان العرب» فراحوا يبحثون في الشعر عن تحديد المواضع، فتاهوا جغرافياً وشعرياً معاً... حين اتخذوا الشعر وثيقة جغرافية..»[13].

ويقدم الباحث في هذه اللوحة قراءة للأماكن «سقط اللوى، الدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة» قراءة دلالية مرتبطة بالجو العام لحياة امرئ القيس من خلال عملية البحث عن معنى الجذر الثلاثي المعجمي لهذه الأماكن والكلمات «فالسقط مشتقة من السقوط»، و«لوى» تحمل اللوى وهي توحي بـ «لواء ولواء الأمير علمه ورايته، وعندها تحمل عبارة سقط اللوا: سقوط راية، لا سقوط رملة، و«دخل» ترتبط بدخيل المرء، أي الذي يدخله في أموره كلها، والدخل: الخديعة والمكر. و«حمل» في الحديث «من حمل علينا السلاح فليس منا». «وحمل» الأمانة خيانتها..، ومن معاني «حومل»: السيل الصافي، ومن كل شيء أوله..، و«وضح» لها علاقة بالوضوح والبياض..، و«قر» مرتبطة بسعة الحال وتقديم الطعام[14].

ويستنتج الباحث من هذه المعاني «دلالات سياسية متعلقة بامرئ القيس لاسيما بعد مقتل أبيه في بني أسد، ومن ثم وقوفه على سقوط لواء مملكته الأولى في كندة القديمة بـ «قرية الفاو» التي تقدر نهايتها بـ «القرن الخامس الميلادي»[15].

ويذهب الباحث إلى «أن هناك إيماءة إلى لواء إدارة يسقط في مؤامرة غادرة بين دعيّ غادر (دخول) وحامل سلاح خائن شرس ككلبة (حومل) مدمر كالسحاب الأسود أو السيل الذي يصور خرابة الديار - في نهاية المعلقة - بيد أن بضاعة الحق وماجد الذكرى البيضاء المضيئة كراية بيضاء (توضح)، والسيرة الكريمة المعطاءة (المقراة)، لا تسقط ولا تعفي رسمها الرياح والأحداث، «من جنوب، شمأل»[16].

ويرى الباحث أن «الجنوب والشمال/ جنوب وشمأل دلالة على تعدد رياح الغزو كالغزو من قبل (شعر أوتر - ملك سبأ، ثم سبأ وذي ريدان) كما تشير إلى ذلك كتب التاريخ أو كتابات الفاو والنقوش اليمنية... »[17].

ويشير الباحث إلى أن «جغرافيا الشعر لو اعتمد عليها - جدلاً - ترشد إلى مواضع قريبة الإتصال بمركز مملكة كندة في قرية الفاو جغرافياً وأثرياً...، وهذا كله يقوي - جغرافياً وتاريخياً وأثرياً - رؤية مطلع (قفا نبك) بوصفه وقوفاً غير مباشر على انهيار مملكة كندة القديمة أو الأخيرة»[18].

ومما يعزز من لذة الفقد لدى امرئ القيس على هذا الملك الذاهب «أن مفردات الحرقة والمرارة، وثقل الفقد والموت تتقاذف النص المعلقة منذ البيت الثالث» بعر الآرام «حبّ.. فلفل.. البين.. سمرات.. الحيّ.. ناقف.. حنظل.. عليّ.. مطيهم.. تهلك.. أسى. عبرة مهراقة»[19].

ويلحظ قارئ الكتاب أن الباحث يشرع في إعطاء تفسير معجمي لهذه المفردات ومن ثم يربط هذا التفسير بالتاريخ الأسطوري للمفردة وعلاقة هذا كله بالشاعر. فالآرام مثلاً: جمع رئم، وهو الخالص من الظباء (انظر ص 49)، ويمضي الباحث في ذكر جوانب التقديس للغزالة عند العرب، فمن أسماء الغزالة «الشمس» وسميت زمزم عند حفرها «ظبية» ص 51.

ويشير الباحث إلى أن آثار الفاو تدل على ذلك الاحتفاء بالغزلان، «وهذا كله إذن يؤسس تصوراً خالصاً للظبي أو الغزال بوصفه رمزاً شمسياً رديفاً للمرأة في عقائد العرب وخيالهم ولغتهم»[20].

ويرى الباحث في إطار اللوحة الطللية «أن الشاعر لا يختار مفرداته اعتباطاً وإنما هو يوظفها بدافع واع أو غير واع.. فالنقف فيه تهشيم للرؤوس وتهييج فتنة وحرب، وفي الحنظل مرارة لا تطاق..، وسمرات الحر تشخيص لأشجار حياة خصبة تحولت غداتها ببين الحبيب إلى أشجار ظلمة موحشة شائكة»[21].

وأما اللوحة الثانية (لوحة الأنثى) فإنها تشغل من هذا الكتاب أكثر صفحاته (ص ص 68-156) وقد أحصى الباحث في «قفا نبك» من أسماء الأشخاص ستة (أم الحويرث، وأم الرباب، وعنيزة، وامرئ القيس، وفاطمة، وحارث). انظر ص 69، «ولكل اسم منها دلالة رمزية تتجاوز الدلالة الواقعية، وقد لا تكون بعض تلك الأسماء - على الأقل - أسماء اجتماعية حقيقية وإنما هي إشارات شعرية[22].

ويلحظ القارئ أن الباحث يسير على النهج نفسه الذي اتبعه في تحليل الأماكن في اللوحة السابقة، إذ إنه يتخذ المعجم أداة لتحديد دلالة الاسم هنا، ومن ثم يقص على المتلقي المحمولات الأسطورية الممكنة لذاك الاسم. «ففاطمة، مثلاً، من معنى الفطم، والفطم في اللغة: القطع..، ومن الدال هنا أن أم امرئ القيس نفسها اسمها (فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زهير» فكأنما اسم «فاطمة» في ذاته قد صار رمزاً أمومياً أكثر منه اسم امرأة معينة»[23].

وأما «أم الحويرث» و«أم الرباب» فإنهما تنفصلان في رأي الباحث بمعنى الأمومة والخصب. «فالحارث هو الكاسب، وأبو الحارث كنية امرئ القيس، وهي كنية الاسم الذي سميت باسمه قبيلة «أسد»،

واسم الحارث يتكرر في سلسلة آباء امرئ القيس ثلاث مرات وهو كذلك جده لأمه[24].

وأما «أم الرباب» فهي مشتقة من الرباب: والرباب هو السحاب الذي قد ركب بعضه بعضاً.. ، وهكذا فإن الأسماء «فاطمة، وأم الحويرث، وأم الرباب، وحارث» ليست أسماء في حقيقتها وإنما هي شيفرات شعرية دوال على الجدلية بين طرفي المعادلة التي سبق القول أن القصيدة تدور في فلكها: (الفناء - الحياة)[25].

ويلحظ المتلقي أن الباحث يتحدث في هذه اللوحة بإسهاب عن مفاتيح «الشمس» بوصفه ملك المفاتيح الرمزية الأخرى التي تتأسس عليها صور القصيدة الجاهلية النمطية (ص ص 78-92) فالباحث يتحدث عن عبادة العرب للشمس في الجزيرة العربية، ويذكر من شواهد عبادة العرب للشمس «تلك الأعمدة المسماة بـ «الرجاجيل» وهي أعمدة طويلة مثبتة في الأرض على بعد 12 كيلاً جنوب مدينة (سكاكا)، ترى عن بعد كأشخاص واقفين. ذلك أنها تقوم في صف يستقيم من الشمال إلى الجنوب متجهة شرقاً، وهي بريئتها هذه - وبخاصة أربعة منها - كأنما تمثل أفراد الأسرة (الأب، والأم وطفل أنثى، وطفل ذكر)، أو بلفظ آخر - وحسب العائلة الأسطورية من النجوم والكواكب التي سيتطرق إليها بعد قليل: (الشمس = ثلاث، والقمر = ود، والزهرة = عثتر ثم ملك)[26].

ويتحدث الباحث في هذه اللوحة عن الأيام الواردة في «قفا نبك» ومنها: «يوم دارة جلجل..»، والدارة حسب (الأصمعي): رملة مستديرة وسطها فجوة، وهي الدرة.. والعرب كانوا يسمون الطواف بالمعبود أو النسك «دواراً»، و«دوار» اسم صنم كان نسكاً يدورون حوله في الجاهلية...[27].

وأما «الجلجل» فإنه مرتبط بذلك الجو الغنائي الراقص،

و«العقر» مفردة مقترنة بذبح ذي صفة دينية. وهكذا يمضي الباحث في سرد الأمثلة على طقس الذبح في العصر الجاهلي مثل «المطية والبلية والناقة والعقرة... إلخ.

ويخلص الباحث إلى أن الشاعر أراد أن يقدم في معلقته فئات خمساً مختلفة من الإناث هي[26]:

1 - فاطمة المغرورة المتأمرة ومثلها أم الحويرث وجارتها أم الرباب.

2 - العذارى.

3 - عنيزة البدوية ذات البعير المعقور.

4 - النساء الحبالى المرضعات (المتزوجات/ الأمهات).

5 - بيضة الخدر، المرافقة لفاطمة التي تمثل الطبقة الأرستقراطية.

وبهذا «تمكن الشاعر من الجمع بين: العذراء، والأم المتزوجة، والفقيرة، والغنية، والمنقادة، والصارمة[29].

ويشير الباحث في هذه اللوحة إلى أن «الشاعر متعلق بفكرة الثياب من خلال المفردات نصت... فراشها، البيضة، انظر ص 123، وص 124، وص 125.

ولا شك في أن «هذا النسق الذي يستوعب فيه الشاعر جماليات الأنثي الحسية المثالية: «مهفهفة، بيضاء، ترائبها مصقولة، بيضة.. بكر.. إلخ - يجعل الشاعر يسوق عدداً من مفردات الخصب الرئيسية في الثقافة الجاهلية مثل: الماء، والظبية الأم، والنخلة[30].

ويذهب الباحث إلى «أن ملامح الشبه بين بيضة امرئ القيس و«فتاة الفاو - بيضاوية المحيا» يقابل عنصري الضوء والظلام حيث أن أشعة بيضاء الفاو تنطلق مما يلي شعرها بهنات سود - تبدو للوهلة الأولى كأنها غدائر من شعرها مستشزرات إلى العلى - مثلما أن

بيضة امرئ القيس كذلك تقترن إضاءتها بالسواد الفاحم والظلام والعشي[31].

وأما اللوحة الثالثة فهي لوحة (الهم - الليل)، وتقع في ست صفحات من مجموع صفحات الدراسة (ص ص 157-163).

ويشير الباحث في هذه اللوحة إلى «أن صورة الليل - الهم صورة نمطية في شعر امرئ القيس تلح عليه في شعره»، لذا فإنها تأتي استكمالاً للوحة الطلل...»[32].

وهكذا، «فإن كانت خصوبة امرئ القيس خصوبة اجتماعية سياسية فإنها كذلك خصومة زمانية دهرية «وليل كموج البحر...»[33].

ونلحظ الباحث يسهب في التعليق على التشبيه الوارد في هذا البيت «وليل كموج البحر أرخى سدوله...» قائلاً: «ثم كيف لا يكون البحر مشبهاً به وهو يمثل مغرب الشمس العربية جغرافياً حين تخيلوه مكاناً تغيرت فيه الشمس إذا غربت..[34] وهكذا يمضي الباحث مستطرداً.

وتأسيساً على ما تقدم يرى الباحث أن «لا سبيل إلى الخلاص من «الليل» إلا بـ «الفرس - الشمس» كما لا سبيل إلي الخلاص من ماء البحر إلا (بالماء) أيضاً الذي يغسل سدول همه...[35].

وأما اللوحة الرابعة - لوحة (الخلاص - الفرس) فإنها تبدأ بـ (ص 163) وتنتهي بـ (ص 200) وتأتي هذه، كما يرى الباحث، «لترمز إلى الشمس أو الحياة - وكأن الشاعر يتخلص به (الفرس) من ربقة الظلام في ليل كموج البحر..[36].

ويشير الباحث إلى أنه «على الرغم من عدم إشارة الشاعر إلى المجوسية، في إطار جدلية الظلام والنور، من قريب أو بعيد، إلا أن

الأثر الثقافي: لاسيما في الشعر لا ينتظر أن يجيء مباشراً لكي يلحظه الدارس، بل قد يشف عنه صوت النص في ذاكرته الغائرة[37].

ويلحظ الباحث في هذه اللوحة «آثار المناخ الأسطوري في عدد من الأوصاف التي يضفيها الشاعر على فرسه - فهو: منجرد: أي أن شعره خفيف كما يرد في شروح اللغويين، ولكن المعنى يتجاوز هذا إلى أن الفرس منطلق لا يقر، ومجرد لا تكاد تحيط بمعانيه صفاته[38].

ويذهب الباحث إلى أن «الصور التي يبتكرها امرؤ القيس تتردد أصداؤها في سائر الشعر الجاهلي مثل شعر (عبيد بن الأبرص) و(عنترة) و(الأعشى).

وينضاف إلى ما تقدم أن الفرس، كما يرى الباحث، يجمع يعوق ونسراً فهو مختزل في هذا التعبير الذي يفترعه أيضاً امرؤ القيس[39]؛ لأن «صور «النسر» وتماثيله قد اتخذت رمزاً للشمس فعلاً عند عرب (الحضر وعند عرب الجزيرة[40]. وهكذا يرى الباحث «أن الفرس عند امرئ القيس وبمواصفاته الفريدة «أيطلا ظبي، وساقا نعامة: وإرخاء سرحان، وتقريب تنفل» يضحى حيواناً أسطورياً...[41].

وتأتي لوحة (الأمل - المطر، أو الموت مطراً (ص ص 200-215) خاتمة لوحات هذه الدراسة. «فالمطر يضيء مقدساً كما تضيء (المرأة/ الشمس/ الإصباح)، لأن المطر بدوره هو إحدى الوسائل للخلاص من (موت الطلل) ومن (رعب الليل)[42].

ويشير الباحث في هذه اللوحة إلى «أن الأماكن المتفردة - بعد (إكام وحامر) التي صب عليها الشاعر جام مطره، فإنما عبر بها عن وعيده بحرب تشمل الجزيرة مدمرة شعواء لا تبقي ولا تذر، تأتي على ديار (بني أسد) و(غطفان) واللذين كان أبوه ملكاً عليهما: كالمجيمر، وأبان، وقطن، كما تأتي على غيرها من أجزاء الجزيرة العربية التي كان

أعمامه ملوكاً عليها، والتي خذلته عن إدراك ثأره واسترجاع ملك آبائه[43]. وبالتالي، كما في رأي الباحث، فإن «لوحة امرئ القيس الأخيرة ما هي في حقيقتها إلا صورة عن ذلك الشاهد الذي عثر عليه عند مقبرة إحدى الأسر الملكية الكندية في الفاو مكتوب فيه، بلغة شعرية: «أعاذه بكهل ولاه وعثر. أشرق من كل ضيق وونى وشر. وزوجاتهم، أبداً من كل خسارة، وإلا فلتمطر السماء دماً والأرض سعيراً»[44].

ويستنتج الباحث من خلال ما تقدم «أنه لا يمكن نكران قيمة الأماكن التوثيقية في القصيدة...، إنها الوثائقية اللغوية الشاعرية الكامنة في المتخيل المتحول، الوثائقية التي تنظر بشمولية إلى النص وسياقه، وإلى الشعرية الوظيفية للمفردات بينهما...[45].

وأخيراً يورد الباحث في خاتمة دراسته (ص ص 217-224) مجموعة من النقاط يمكن تلخيصها على النحو التالي:

i. أن حياة العرب قبل الإسلام طبعت الإنسان بطابع خاص في ظل القبلية والأعراف والتقاليد، لذا فقد حكمت الإنسان الجاهلي أساطير وخرافات تبعثه على التساؤل والتفكير في وجوده. ولعل هذا الجانب يعد سراً من أسرار خلود الشعر الجاهلي، وهو - أي الشعر الجاهلي يشبه من هذا الوجه حال الأدب اليوناني إلى حد ما[46].

ii. أن معلقة امرئ القيس تبدو مرآة لتساؤلات الفكر والروح تلك، إذ إنها تعكس نظرة إنسان العصر الجاهلي القلقة إلي الصراع الوجودي في الكون بين بواعث الحياة ودواعي الفناء[47].

iii. أن هذا المزاج شبه العدمي - برموزه المختلفة - كان وراء بناء القصيدة على هذا النسق في وحدة أفضت إلى نهاية منطقية

تماماً وفق تصورات الشاعر وثقافته. وهي أن المعلقة يمكن أن تقارب في الشعر الحديث بقصيدة «الأرض اليباب» لـ (ت.س. إليوت 888-1965) التي تتكون كذلك من خمس وحدات أفضت في وحدتها الرابعة - تماماً كما أفضت معلقة امرئ القيس إلى «الموت بالماء» ثم في وحدتها الخامسة إلى: «ما قاله الرعد»[48].

iv. إذا كان كثير من القصائد الجاهلية يبدو واقفاً في منتصف الطريق حسب زعم (مونرو)؛ لأن خواتيم القصيدة الشفاهية عموماً تميل إلى عدم الاستقرار؛ فإن هذه القراءة في معلقة امرئ القيس تكشف عن خلاف ذلك[49].

v. أن الحديث عن تفكك القصيدة الجاهلية وافتقارها إلى الوحدة كثيراً ما تنجم أحكامه - إضافة إلى أسباب الجهل بالسياق الثقافي للنص - عن خلط أساس بين الوعي بـ «الفن» والوعي بـ «العلم»[50].

vi. أن «قفا نبك» تحمل أهم رموز القصيدة الجاهلية النمطية الرئيسية في بناها الجزئية والكلية[51].

vii. أن طبيعة هذا الإحكام في شبكة علاقات النص الإشارية - بأسرارها النصوصية والرمزية والأسطورية - يوثق انتماء مثل هذه القصيدة إلى شاعر جاهلي اسمه (امرؤ القيس)[52].

viii. أن مراعاة جذور الصور الميثولوجية في القصيدة الجاهلية يمكن من تأويل الدلالات الشعرية[53].

ix. أن هذا المشروع القرائي يقدم مداخل قرائية جديدة تثري تحليل الشعر القديم ونقده من خلال مكتشفات الآثار[54].

1:2 قراءة القراءة

لقد سلف منا القول بأن كتاب «مفاتيح القصيدة الجاهلية» يعد محاولة جديدة في دراسة الشعر الجاهلي بعد محاولات كثيرة كانت قد سبقته في هذا الميدان سنين عدداً. وتكمن جدة هذا العمل في أنه يعتمد يرتكز على مرفقين أساسيين يؤسس عليهما الباحث دراسته، هما:

1 - توظيف المعجم العربي قصد الباحث عن دلالات كلمات بعينها في النص الشعري - معلقة امرئ القيس تحديداً، ومن ثم الربط بين هذه الدلالات المعجمية والسياقات التاريخية والأسطورية وحتى الجغرافية أحياناً. والباحث في صنيعه هذا يعيد إلى الأذهان طريقة أجدادنا الأوائل في بحثهم المعجمي عن دلالات الكلمات وتوثيقها، ولا شك في أن مثل هذا العمل يدل بطريقة ما إلى أهمية الإحاطة بالمعنى اللغوي للمفردة من قبل متلقي النص الشعري لكي يكون جهازاً مفاهيمياً كلياً عند مقارنة النصوص.

2 - إضاءة دلالات لكلمات التي بُحِث عن معناها المعجمي/ اللغوي في النص وربطها بأحدث المكتشفات الحديثة والميثولوجيا في منطقة (الفاو). وكأني بالباحث يقدم في هذه النقطة أو يحاول أن يقدم إجابة عن أسئلة كانت قد طرحت وبقيت معلقة حول أثر المكتشفات في إضاءة جوانب مهمة من الإشارات الأسطورية في القصيدة الجاهلية من قبل نقاد سابقين وتحديداً أصحاب المنهج الأسطوري الذين سبروا بفعل منهجهم أغوار الشعر الجاهلي(55).

تشكل هذه الدراسة، على أية حال، قيمة إضافية تنضاف إلى رصيد الشعر الجاهلي، فهي دليل واضح على أن الشعر الجاهلي شعر حي لا ينضب معينه. فكم هي الدراسات والقراءات التي قدمت في مضماره وهو يقف شامخاً كالطود يقول هل من مزيد!!

وعلى الرغم من الحديث المتقدم، فإني لا أظن أن محاورة الباحث في بعض النقاط والمحاور التي وردت في مؤلفه هذا تؤدي إلى تسجيل خلف في الرأي أو رغبة فيه بقدر ما تحاول أن تقدم قراءة مشروعه لهذه الدراسة وحسبها ذلك.

يشير الباحث في فاتحة كتابه إلى أن الدراسات التي دارت حول الشعر الجاهلي كانت تفتقر إلى المفاتيح، فهي إما جزئية وإما إسقاطية - أي أنها تسقط منهجاً بعينه على النقد الشعري. ويتخذ الباحث إنجازات (كمال أبو ديب) و(سوزان ستيتكيفيتش) مثلاً على ذلك. ويبدو أن مثل هذا التنظير في الغض من شأن الدراسات النقدية السابقة في حقل ما يكاد يشكل ظاهرة في درسنا النقدي العربي. فالمشروع الجديد، في أغلب الأحايين، يحاول أن يؤسس مشروعيته على أنقاض القديم، وهذا ما يظهر للوهلة الأولى في نقد الباحث لإنجازات أبي ديب وسوزان ستيتكيفيتش.

وعلى الرغم من نقد الباحث لتلك الإنجازات، فإننا نلحظه يستشهد في مواطن عدة من هذا الكتاب بأقوال (كمال أبو ديب) و(سوزان ستيتكفيتش)، بل إن الباحث في توليفه هذا يكاد يكون أسيراً للغة أبي ديب ومنهجيته البنيوية لاسيما في حديثه عن الجدليات والثنائيات، يقول مثلاً: «والقصيدة في مجملها تبدو صورة واحدة تعبر عن موقف الشاعر ونظرته لجدلية الفناء والحياة[56]. والباحث يعيدنا كذلك إلى فكرة الشبقية التي أثارها أبو ديب في الرؤى المقنعة من خلال إشارته - أي الباحث إلى فكرة الشباب والابتزاز والمجاسدة. (انظر ص 75 «شبقية الشاعر» ص 123 فما بعد). ومثل ذلك أيضاً حديث الباحث في لوحة الفرس عندما يستشهد بكلام أبي ديب: «ويذهب أبو ديب إلى أنه يشبه الحصان الأسطوري المجنح عند الآشوريين»[57]. وأما استشهاد الباحث بآراء ستيتيكفيتش في هذا

الكتاب فهوأمر واضح لا مراء فيه، يقول: «لكن المفارقة أن فعل تلك الرياح يكون «نسجاً» لا «نهجاً» أو إبلاء، في حركة فنية يحاول الشاعر من خلالها التعبير عن انبعاث حياة من أنقاض الموت، حيث يبدأ نسيج القصيدة من حيث يبدأ نسيج الرياح حسب الملحوظة الضمنية الشفيفة لـ (سوزان ستيتكفيتش)[58]. وقوله: «ومثل هذا (اسم الحارث) قد جعل (سوزان ستيتكيفيتش) ترى في مفردة «حارث» في القصيدة الجاهلية ما نراه ها هنا بين تعبيرات متصلة بعضها ببعض استعارياً وأسطورياً وشعائرياً، من جهة بعث الحيوية، وهي تعبيرات موجودة في (الشعائر الموسمية): أي جوانب الخصوبة المرتبطة بالنبات والجنس والتضحية والدم»[59]. وقوله: «... ذلك لأن وظيفة التواصل الشعائري - من نحو ما تستخلص (سوزان ستيتكيفيتش) - تكشف عادة عن سمتين أساسيتين للسلوك الشعائري هما التكرار والمبالغة المسرحية[60].

وعندما يقدم الباحث قراءته الأولية لوحدات المعلقة ألفيناه يقسم كل وحدة إلى احتمالات ثلاثة: (أ.ب.ج)، أي أنه يمكن قراءة هذه الوحدات في ضوء هذه المفاتيح الاحتمالية الثلاثة، على الرغم من أنه يمكن اختزال جميع هذه المفاتيح التي أشار إليها الباحث في البعث الرمزي، لأنها تندرج جميعاً، كما أرى، في إطار الرمز، (انظر ص ص 26-27).

وأما قراءة الباحث التفصيلية للوحدات الخمس؛ فمنه يمكن للقارئ أن يلحظ ما يلي:

أولاً: أن الباحث يقدم قراءته لبعض الكلمات الواردة في المعلقة معولاً على «لسان العرب» وعلى المحمولات اللانهائية لما أسميه بـ تاريخ «ثقافة الكلمة»، ومن ثم ربط هذه المعاني دلالياً بسيرة امرئ القيس. فـ «سقط» مشتقة من السقوط، و«اللوى» منعرج الرمل، وهي

ترتبط بـ «اللواء» ومن ثم سقوط اللواء وسقوط إمارة... إلخ، ويبدو أن هذا المنهج غدا ملمحاً واضحاً في اللوحات كلها. ولا أظنني مغالياً أو متزايداً في القول إذا ما ذهبت إلى أن مثل هذا النهج يعد ضرباً من التمحل في توظيف دلالة الكلمات الشعرية وشحنها بما لا تطيق من قول، فالكلمات (سقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة) هي أسماء أماكن صريحة ترد في المعلقة ولهذا يضحى الربط بين معنى الجذر الثلاثي للمفردة على تعددية احتمالاته وبين سيرة امرئ القيس خروجاً عن جادة الصواب؛ لأن التركيز يكون منصباً على سيرة الشاعر لا على سيرورة النص.

وسأقف هنا عند كلمتين بدا توظيفهما/ فهمهما خاطئاً لدى الباحث في المعلقة هما «جنوب وشمأل»، إذ يقول: «فالجنوب والشمال هنا دلالة على تعدد رياح الغزو»، وهي لا شك قراءة قاصرة منذ بدايتها لأن الكلمة اجتثت من سياقها الشعري الكلي:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

فالجنوب والشمال نوعان من الريح، ثانيهما محبب عند العرب وهو يهب من جهة الشام، ولا أدري كيف تكون ريح الجنوب والشمال عند الباحث رمزاً لتعدد رياح الغزو على الرغم من أن سياق البيت يومي بغير ذلك. فالبيت يشي للوهلة الأولى، بأنه المكان (الدخول فحومل فتوضح فالمقراة) لم يتغير أثره أو رسمه على الرغم من «نسج الريحين: أي اختلافهما عليها وستر إحداهما إياها التراب وكشف الأخرى التراب عنها»(61).

ثانياً: لقد وسم الباحث كتابه بـ «مفايح القصيدة الجاهلية». وقارئ عنوان هذا الكتاب يفترض سلفاً أن ثمة مفاتيح سيعرضها الباحث في الكتاب يتمكن المتلقي بفعلها من أن يفك شيفرات النص/

المعلقة وهو ما يبدو للوهلة الأولى كذلك. بيد أن المتأمل جيداً لهذه المفاتيح يجدها حاضرة في هذه الدراسة في ضوء التصور التالي:

البحث عن جذر كلمة منتقاة (مكان، زمان، إنسان/ أنثى، حيوان... إلخ، ومن ثم استحضار دلالاتها الأسطورية، مثلاً. فاطمة/ الفطم، امرؤ القيس/ التبختر الشدة - له دلالة دينية فهو معبود شمسي (انظر ص 105)، الفرس/ الشمس... إلخ. وهذا يشي بأن الباحث لم يقدم لنا مفاتيح في دراسته هذه، وإنما نجد مفتاحاً واحداً هو المفتاح/ المنهج الأسطوري؛ لأن جميع المفردات المعجمية/ وسيقاتها الميثولوجية تؤول إليه في النهاية، وبهذا يدور الباحث في فلك النقاد الذين درسوا الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري.

ثالثاً: إن هذه الإفاضة وذلك الاستطراد في تفجير طاقات بعض الكلمات تاريخياً وأسطورياً تأتي على حساب كلمات أخر وبالتالي على حساب النص الشعري المعلقة من حيث هو بنية كلية متكاملة. فصنيع الباحث هذا لم يكشف عن حضور هذه الكلمات ودلالتها في إطار النص الشعري بكليته، وإنما نراه قد اتخذ من هذه الكلمات وثيقة تاريخية للتدليل على حقيقة شخصية امرئ القيس وعلى وجود العبادات (عبادة الشمس والقمر... إلخ) في الجزيرة العربية، بل إن الباحث يتعدى ذلك أحياناً للربط ما بين هذه الكلمات ودلالتها الأسطورية وبين عبادات وطقوس ترد في ديانات أخرى مثل اليونانية والمجوسية، وفي هذا وذاك تعد صريح على منطوق النص أو مسكوته. انظر مثلاً حديثه عن عباد الشمس (ص ص 78-92).

رابعاً: نلحظ في دراسة الباحث أنه يذكر أبياتاً شعرية لامرئ القيس ولغيره من الشعراء الجاهليين (عنترة، الأعشى، لبيد... إلخ) في بعض اللوحات باحثاً عن دلالة بعض كلماتها. ولا شك في أن هذا النهج يعد خرقاً لخصوصية النص الشعري وحتى البيت الشعري نفسه.

فالليل في معلقة القيس، مثلاً، قد لا يكون الليل نفسه دلالياً في قصيدة أخرى لامرئ القيس أو لغيره من الشعراء. وينضاف إلى ذلك أنه لا يشترط عند قراءة النص الشعري الجاهلي انسحاب صورة المرأة الغزالة: رمز الشمس على سائر الشعر الجاهلي، لأن الخوض في مثل هذا الحديث يقنن القصيدة ويسلبها خصوصيتها الدلالية من خلال إلباسها كليشيهات جاهزة، وبذلك نضعها - أي القصيدة أمام افتراض قسري يحد من مفاتيحها وتعدد إشاراتها.

خامساً: يلحظ المتلقي، في هذه الدراسة، أن التفاوت في دراسة اللوحات بدا كبيراً وواضحاً. فاللوحة الثانية لوحة الأنثى تأخذ حيزاً كبيراً في دراسة الباحث فهي تشغل الصفحات (8-156) أي ما يقارب (88) صفحة أي بنسبة النصف إلا أربع عشرة صفحة من أصل مادة الكتاب، بينما يكون ترتيب بقية اللوحات من حيث النسبة على النحو التالي: (الفرس: 37 صفحة)، (الطلل: 29 صفحة)، (المطر: 15 صفحة)، الليل (6 صفحات) فماذا يعني هذا؟ لقد أشار الباحث في مدخله للقراءة إلى أن لوحة المرأة تتألف من (37) بيتاً، وربما لأنها تشغل معظم أبيات المعلقة قد أخذت هذا الحيز الأكبر من الدراسة. بيد أن ذلك لا يعفي الباحث من تحقيق نوع من الاتزان القرائي فيما بين اللوحات، وهذا يشي بطريقة ما إلى أن المحمولات والإشارات التي تكتنزها لوحة الأنثى تبدو مجالاً رحباً للاستطراد والقراءة أكثر من غيرها.

والأمر الآخر الذي يمكن أن نلحظه في مسألة النسب هذه أن الباحث ربط في مدخل قراءته (انظر ص ص 30-31) بين الأطلال (6 أبيات) والليل (5) أبيات من جهة، وبين الفرس (18) بيتاً والمرأة (37) بيتاً من جهة أخرى، واستنتج من خلال تلك أن الشاعر أميل إلى التفاؤل منه إلى التشاؤم.

ويبدو أن هذه النسبة التي بنى عليها الباحث قراءته وافتراضه تحقق فعلاً في أثناء الدراسة: (المرأة - الفرس - الطلل - المطر الليل). والنقطة الأخرى التي تجدر الإشارة إليها هنا، أن الباحث ربط ربطاً مسبقاً قبل الدخول في تفاصيل القراءة بين (المرأة/ الفرس/ الشمس) و«الطلل/ الليل» وكأني به يغفل لوحة (المطر)/ النتيجة من جهة ولا يكشف عن التسلسل المنطقي للوحات المعلقة: فالشاعر يحاول أن يطمس الطلل بذكر المرأة وأن يتجاوز الليل بفعل الفرس، فكان المطر نتيجة إيجابية فاعلة لذلك السعي.

سادساً: إن المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا التي وظفها الباحث في كتابه تبدو قليلة وبعيدة في الآن نفسه عن نص المعلقة. فهي إشارات أسطورية مدونة في معظمها في تراثنا العربي، ومدروسة من قبل نقادنا لاسيما أصحاب المنهج الأسطوري (انظر مصادر الباحث ومراجعه). وينضاف إلى ما تقدم، أن هذه المكتشفات التي أشار إليها الباحث في إطار المعلقة تبدو نابية أو أقرب إلى الشطح والتعميم في علاقتها بالألفاظ التي اختارها الباحث من أبيات/ لوحات المعلقة، فهي بالتالي لا تقدم خدمة للنص الشعري بقدر ما تسهم في اتخاذ النص أو بعض كلماته وثيقة للتدليل على طقس ما أو عبادة.

سابعاً: وثمة تفسيرات خاطئة يبثها الباحث في دراسته ولا يقبلها منطق النص، ومنها قوله: «إي أن معلقة امرئ القيس - بل سائر شعره - بجذاذتها الرمزية تناظرها جذاذات للوحات «المعلقات» بقصر الفاو، فيمكن أن تفسر إحدى المعلقتين منها المعلقة الأخرى[62] ومنها قوله في حواشي البحث: «وامرؤ القيس يبدو من شعره بعامة شمسي المعتقد لا قمريه...[63]. وقوله أيضاً: «فلوحة امرئ القيس الأخيرة إذن ما هي في حقيقتها إلا صورة عن ذلك الشاهد الذي عثر

عليه عند مقبرة إحدى الأسر الملكية الكندية في الفاو، مكتوب فيه، بلغة شعرية: أعاذه بكهل ولاه وعشر. أشرق من كل ضيق وونى وشر. وزوجاتهم، أبداً من كل خسارة وإلا فلتمطر السماء دماً والأرض سعيراً»[64]. ولا أدري ما علاقة المعلقة وكذلك لوحتها الأخيرة بهذا القصص الملصق بها إلصاقاً على الرغم من تناقض تفسير الباحث في كلا الأمرين. ويندرج في إطار هذا الفهم الخاطئ أحياناً ما أشار إليه الباحث في تعليقه على البيت (وليل كموج البحر...) بقوله: «ثم كيف لا يكون البحر مشتبهاً به، وهو يمثل مغرب الشمس العربية جغرافياً...[65] على الرغم من أن المشبه به هنا هو «موج البحر» وليس البحر.

ثامناً: إن اللوحات الخمس التي عرضها الباحث وقدم قراءته لها أضحت مرتبطة بالطابع الديني المقدس، فالطلل مقدس ومثله الأنثى والفرس والمطر مما حدا بالباحث إلى حصر مفاتيح القراءة للقصيدة الجاهلية في إطار تجربة الإنسان الوثنية الشعرية: «مفاتيح الشمس، ومفاتيح القمر مفاتيح الزهرة ومفاتيح البناء»[66]. ونستنتج من ذلك أن هذه المفاتيح تبدو ضربة لازب لمن أراد أن يوظف المنهج الأسطوري في دراسة النص الشعري الجاهلي، وعليه فإن القصيدة الجاهلية تضحى مالكة للمفاتيح القرائية لا مملوكة لمفتاح أو مفاتيح وليس المنهج الأسطوري إلا أحد مفاتيحها.

وخلاص الأمر مما تقدم، فإن دراسة الباحث الفيفي تثير في طرحها جدلاً ونقاشاً واسعين فيما تحمله من بضاعة نقدية جادة وحسبها ذلك. وهي في الآن نفسه تمثل قراءة جد مهمة في الشعر الجاهلي وعلى وجه أكثر تحديداً معلقة امرئ القيس الأمر الذي سيحفز نقادنا وباحثينا العرب على الجوس خلال فضاءات الشعر الجاهلي ودياره بحثاً عن جديد.

الهوامش والتعليقات

1) الفيفي، عبدالله: مفاتيح القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، أغسطس 2001.

2) المرجع نفسه، ص 11.

3) المرجع نفسه، ص 12.

4) المرجع نفسه، ص 17.

5) المرجع نفسه، ص 20.

6) المرجع نفسه، ص 21.

7) المرجع نفسه، ص 25.

8) المرجع نفسه، ص 25.

9) المرجع نفسه، ص 26-28.

10) المرجع نفسه، ص 29.

11) المرجع نفسه، ص 31.

12) المرجع نفسه، ص 36.

13) المرجع نفسه، ص 41.

14) المرجع نفسه، ص 41-43.

15) المرجع نفسه، ص 43-44.

16) المرجع نفسه، ص 44.

17) المرجع نفسه، ص 44.

18) المرجع نفسه، ص 48.

19) المرجع نفسه، ص 49.

20) المرجع نفسه، ص 53.

21) المرجع نفسه، ص 59.

22) المرجع نفسه، ص 59.

23) المرجع نفسه، ص 70.

24) المرجع نفسه، ص 76.

25) المرجع نفسه، ص 78.

26) المرجع نفسه، ص 81.

27) المرجع نفسه، ص 95-96.

28) المرجع نفسه، ص 103.

29) المرجع نفسه، ص 103.

30) المرجع نفسه، ص 136.

31) المرجع نفسه، ص 149.

32) المرجع نفسه، ص 157.

33) المرجع نفسه، ص 158.

34) المرجع نفسه، ص 158.

35) المرجع نفسه، ص 160-161.

36) المرجع نفسه، ص 164.

37) المرجع نفسه، ص 164.

38) المرجع نفسه، ص 171.

39) المرجع نفسه، ص 173.

40) المرجع نفسه، ص 173.

41) المرجع نفسه، ص 190.

42) المرجع نفسه، ص 204.

43) المرجع نفسه، ص 212.

44) المرجع نفسه، ص 213.

45) المرجع نفسه، ص 214.

46) انظر المرجع نفسه، ص 217.

47) انظر انظر المرجع نفسه، ص 218.

48) انظر المرجع نفسه، ص 220.

49) انظر المرجع نفسه، ص 221.

50) انظر المرجع نفسه، ص 221.

51) انظر المرجع نفسه، ص 221-222.

52) انظر المرجع نفسه، ص 222.

53) انظر المرجع نفسه، ص 222-223.

54) انظر المرجع نفسه، ص 224.

55) ومن هؤلاء الدارسين علي البطل الذي يعترف بقصور المكتشفات والحفريات التي يمكن أن تعين على جلاء غموض الأساطير القديمة وتفسير صورها الشعائرية...، انظر: البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 1، 1980. ومما هو حقيق بالذكر في هذا المقام، أن محاولة/ طريقة الباحث الفيفي في دراسته هذه تتعالق وقراءة/ طريقة إبراهيم عبدالرحمن - وهو أحد أصحاب الاتجاه الأسطوري، في تفسير الشعر الجاهلي من حيث تفسير المفردات على المستوى اللغوي وربطها بفضائها الأسطوري، يقول: إبراهيم عبدالرحمن: «ومادام الفن الشعري في المقام الأول بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المنابع خلقاً جديداً فإن دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حل مشكلاتها ينبغي أن تكون مطلباً أساسياً في أية محاولة تبذل لقراءة جديدة. ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنظر هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامة والشعرية بخاصة تحديداً تاريخياً دقيقاً، (انظر: عبدالرحمن، إبراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 1، العدد الثالث، إبريل 1981 - ص 127.

56) الفيفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص 25.

57) المرجع نفسه، ص 190.

58) المرجع نفسه، ص 45.

59) المرجع نفسه، ص 76.

60) المرجع نفسه، ص 200.

61) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 5، 1985، ص 11.

62) مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص 178.

63) المرجع نفسه (حواشي البحث) ص 263.

64) المرجع نفسه، ص 213.

65) المرجع نفسه، ص 158.

66) المرجع نفسه، ص ص 227-228.



التداخل المصطلحي في التراث العربي

زكريا أرسلان

1 - استهلال

يندرج فحوى هذا المقال في إطار تدعيم التصور التداخلي للبنيات المعرفية التراثية، وذلك من جهة الآليات الصورية المعتمدة في صياغة مضامين تلك البنيات وتبليغها[1] ولما كانت هذه الآليات تشمل الوسائل اللغوية والمنطقية، وكان الحديث عنها يقضي بإنشاء كلام أدق وأطول مما هو واقع ذكره في هذه الصفحات، نتيجة تنوع كيفيات توظيفها في صناعة لغات العلوم (لغة النحو، لغة أصول النحو، لغة الفقه، لغة أصول الفقه، لغة علم الكلام، لغة البلاغة..... إلخ)، جاز أن توجه العناية، بحكم ضيق المجال، إلى الاهتمام بإحدى تلك الوسائل. فوقع الاختيار، فيما هو آت ذكره، على فحص الوسيلة المصطلحية بمرجعية التصور المفتتح به هذا القول.

2 - خطاب التداخل المصطلحي: مسوغات التأسيس

يستلزم الحديث عن التداخل المصطلحي الانطلاق من

مسألة الوجاهة الذكرية التي تضمن مشروعية بناء خطاب حول هذه الظاهرة. ونريد بذلك النص على المسوغات العامة التي تؤسس هذا الخطاب، وتجعله، بالتالي، نابعاً من جوهر الإشكاليات التي تطرحها الوقائع المعرفية المثبتة لحضور التداخل المصطلحي في التراث العربي. إذ في تجلي هذه الإشكاليات وتلك المسوغات ما ينهض حجة على اعتبار الوجاهة المذكورة.

إن النظر في مقدمات المؤلفات المعجمية المتخصصة، وفي الإشارات والأفكار المبثوثة في مظان الكتابات المنطقية والفقهية واللغوية القديمة، يجعلنا ندرك بعض العلل التي تثوي خلف تأسيس خطاب التداخل. نقدمها على النحو التالي[2]:

أ - انتقال المصطلح الواحد عبر حقول معرفية مختلفة. تفيد ذلك وتثبته القواميس العربية القديمة التي اختصت بجمع ألفاظ العلوم العربية الإسلامية وترتيبها[3]. وهو انتقال قد يُبرَز حضوره بسمة «الموسوعة الثقافية» للمتأدب العربي القديم، تلك الموسوعية التي جعلته يلحظ مناسبات مفهومية أو تصورية، ويضع اعتبارات تأويلية بين موضوعات القطاعات التي شملتها موسوعيته.

ب - تعالق العلوم التراثية، وهو ما صرح به القدماء في أكثر من قول، فالعلوم عندهم «كلها متعلق بعضها ببعض ومحتاج بعضها إلى بعض»[4]، إنها إلى حد تعبير الغزالي «متعاونة مترابطة بعضها ببعض»[4].

ج - يلاحظ القارئ للنصوص التراثية اشتراك عدد من المصطلحات في صورة لفظية واحدة[6]، وقد يثير عنده تساؤلاً أولياً حول حدود التداخل المصطلحي، خصوصاً عندما يقارن هذا النمط من الاشتراك بنمط آخر، تبدو فيه مصطلحات العلوم المختلفة متفقة لفظاً ومفهوماً، وقد يمتد اتفاقها إلى الموضوع أيضاً[7].

إن تأملاً متأنياً في هذه العلل الثلاث يسعف، حسب اعتقادنا، على الحديث عما يمكن تسميته بالمصطلح «الجوال» أو «المتنقل» أو «الرحال» أو «المتقلب» أو «التائه»[8]. وهي إطلاقات لفظية لا تفيد في مضمونها إلا ما تفيده أسماء أو عبارات أخرى نجدها ماثلة في نصوص التراث العربي، مثل عبارة «الألفاظ المشتركة الدائرة بين أهل النظر»[9]. إن خاصية الترحال أو التنقل أو التجول أو التقلب لآليات الإنتاج المعرفي التراثي، وضمنها الآلية المصطلحية، خاصية أكدت ورودها في هذا التراث، فيما يبدو، أقدر الدراسات الإبستمولوجية العربية المعاصرة على فهم قضاياه المعرفية. بل إن إحداها تجعل منها مقدمة أساسية من مقدمات تداخل قطاعات ذاك الإنتاج وأصنافه[10].

3 - حد التداخل المصطلحي عند أهل العلوم الأصيلة

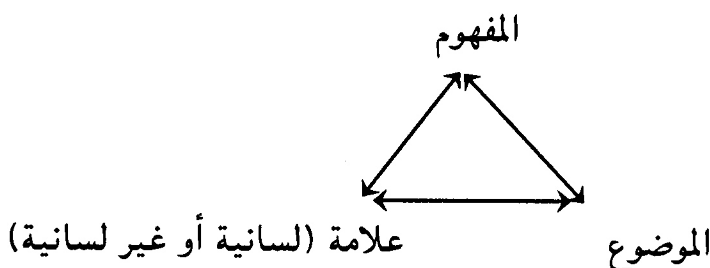
لما استبانت علل البناء ومسوغاته، وصَحَّت بموجبها

مشروعيته، فإن التساؤل عن طبيعة التداخلات المصطلحية ينقدح جلياً كلما هم الناظر بالإنبراء لصيغها الممكنة، وما تكشف عنه من تعالقات مرجعية. وقبل أن نعرج على هذا التساؤل بالتحليل وبالوصف التنميطي، لا نرى بأساً في افتتاح تناوله بإلقاء بعض كلام، نسوقه على سبيل التوضيح لرفع الالتباس في تحديد مفهوم التداخل. إذ نتصوره، تبعاً لما سنستدل به مما يذكره القدماء، واقعاً في وضعيتين مختلفتين. فهناك وضعية أولى يكون فيها مقبولاً، وأخرى ثانية يكون فيها مرفوضاً. إن الداعي لإقامة هذا التمييز هو ما قد نلحظه من تداخل مصطلحات المنطق بالنحو أو مصطلحات المنطق بأصول الفقه في كتابات متعددة[11] دون أن يحظى هذا التداخل بقبول أهل العلوم الأصلية. إذ اعتبروه حاملاً لأسباب الخلط والالتباس. فجرت على ألسنتهم أذكار إنكارهم على من أدخل ألفاظ العلوم الدخيلة في أدوات اشتغال العلوم الأصلية وأسماء مفاهيمها. فقد نقل السيوطي في «صون المنطق والكلام» عن البطليوسي قوله: «وقع البحث بيني وبين رجل من أهل الأدب في مسائل نحوية، فجعل يكثر من ذكر المحمول والموضوع والألفاظ المنطقية، فقلت له صناعة النحو تستعمل فيها مجازات ومسامحات لا يستعملها أهل المنطق»[122]. إن تدبر أقوال النحاة في هذا الموضوع مثل قول أبي سعيد السيرافي: «لا سبيل في إحداث لغة في لغة مقررة بين أهلها»[13]، وأقوال الفقهاء وهي كثيرة في مؤلفات ابن

تيمية[14]، يشرع لنا إقامة التمييز بين الوضعيتين المذكورتين، ويجعلنا نقر أن التداخلات التي اختصت بصفة المقبولية هي تلك التي حصلت بين العلوم الأصيلة، وإن كان حصولها قد تم بدرجات ونسب متفاوتة، دليل ذلك والشاهد عليه أن نسبة تداخل مصطلحات أصول الفقه بمصطلحات أصول النحو، في المجال النحوي، أكثر من نسبة تداخل مصطلحات هذا المجال بمصطلحات غيره من المجالات المعرفية التراثية الأخرى.

4 - أنماط التداخلات المصطلحية وأسباب حدوثها

نستثمر في التمثيل لها المثلث السيميائي المعتمد في المقاربة المصطلحية للمدرسة النمساوية - الألمانية، وذلك لأنه يعين أهم العناصر المعتبرة في تصور الظاهرة المصطلحية، ورصد الإشكالات التي ترتبط بها. وقد ورد على النحو التالي:



ويمكن قراءته استناداً لـ لورا (Lerat.p) كما يلي[16]:

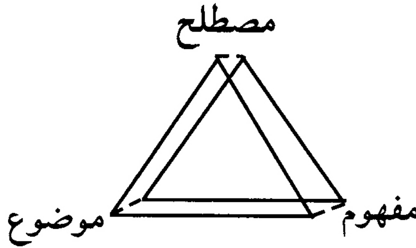
- كل مفهوم يمثل معرفة حول موضوع ما.

- كل موضوع يتصور بواسطة مفهوم.
- كل علامة تدل على مفهوم.
- كل علامة تعين موضوعاً.
- كل موضوع يحمل علامة مسمية.

إلا أننا لن نحافظ على هذه العناصر الثلاثة فقط، بل سنعوض بعضها بعناصر أخرى، كما فعل دوبيسي (De Bessed) حين عوض الموضوع بالتعريف وجعل المفهوم وسط المثلث، وأضاف عنصر المجال. وقد علل ذلك باعتبارات يطول الحديث بذكرها هنا(17). أما اعتباراتنا في التعويض، فإنها تتماشى مع أنواع الأنماط التداخلية المروم وصفها.

1-4 - التنوع المجالي وسقوط «التداخل الكلي»

نقصد بالتداخل الكلي الإبقاء على جل عناصر البنية المصطلحية، بما فيها الصيغة اللفظية للمصطلح وشحنته المفهومية ونواته الحدية وموضوعه في الحقل الذي ينتمي إليه، وذلك عند انتقالها إلى حقل معرفي آخر. وتمثل لهذا النمط التداخلي وتفصح عنه أغلب المصطلحات النحوية التي استثمرت في مجال علوم الشريعة، نحو مصطلحات الاسم والفعل والحرف والشرط والتمييز والتقدير وغيرها. فهذه جميعاً تخلق من جهة توظيفها في هذا المجال تداخلاً مصطلحياً بينها وبين توظيفها في المجال النحوي. وتعكس الترسيمة الموالية تمثيلاً لهذا النمط:



وإذا كان مفهومي «الآلة» و«المقصد» ما يقوم علة لهذا التداخل، بفعل اعتبار علوم اللغة «علوم آلة» أو «علوماً آلية» في مقابل «علوم الشريعة» التي هي «علوم مقاصد»، فإن التداخل الذي قد يؤدي إليه هذان المفهومان له حد لا يتجاوزه، نستشف أماراته من أقوال الفقهاء في خصوص ما قد تنبني عليه مفاهيم علوم الشريعة. ويكفي في هذا السياق أن ننقل عن الشاطبي قوله في «الموافقات» لا يلزم أن يكون كل ما انبنى عليه فرع فقهي من جملة أصول الفقه، وإلا لأدى ذلك إلى أن يكون سائر العلوم من أصول الفقه كعلم النحو واللغة والاشتقاق والتصريف..... »(18).

مؤدى هذا القول وغايته، فيما نحن فيه، أن هذا النوع من التداخل سرعان ما تنتفي عنه صفة الكلية وتزول، كلما اعتبر عنصر «المجال».

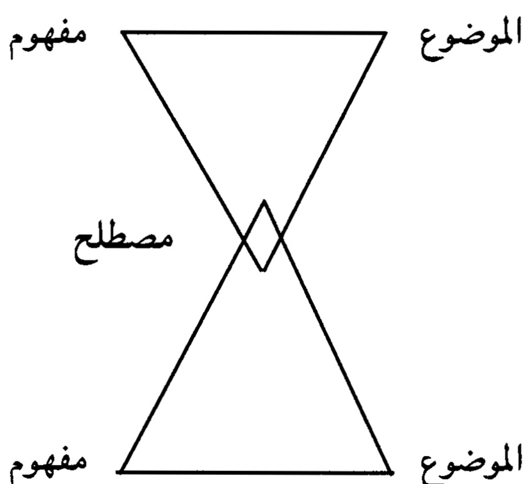
2-4 - التداخلات المصطلحية الجزئية

يشير التداخل المصطلحي الجزئي إلى التداخلات التي تقع على صعيد عنصر واحد أو على صعيد عنصرين على الأكثر من عناصر البنية المصطلحية. ونوزع هذه التداخلات

الجزئية إلى ثلاثة أنواع: التنوعان المفهومي والموضوعي - التنوع الموضوعي - التموجات أو الإنزلاقات المفهومية.

1-2-4 - التداخل الجزئي: التنوعان المفهومي والموضوعي

نمثل لهذا التداخل، في بداية الحديث عنه، بالترسيمة التالية:



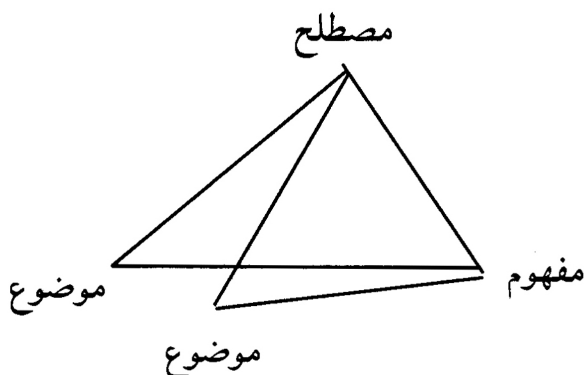
تشير هذه الترسيمة إلى أن جل التداخلات، التي تنسحب عليها، قائمة من جهة اشتراكها في الصيغة اللفظية للمصطلح. والملاحظ أن الاشتراك، هنا، يقع في البسيط من المصطلحات دون المركب منها، لأن المركب مخصص بتركيبه. وتفيد ورود هذا النمط في المعرفة التراثية مصطلحات من قبيل «المتصل» و«العدل» و«القصر». فهذه العينات المصطلحية تمثل تداخلاً مصطلحياً جزئياً بحكم انتمائها لعلوم الشريعة وعلم اللغة بمفاهيم متباينة وبموضوعات مختلفة(19).

جاء في «كشاف اصطلاحات الفنون»: «القصر... عند القراء هو ضد المد وعند أهل العروض إسقاط الحرف الآخر الساكن وإسكان ما قبله إذا كان أخر الجزء سبباً خفيفاً... وعند أهل المعاني... جعل بعض أجزاء الكلام مخصوصاً بالبعض بحيث لا يتجاوزه ولا يكون انتسابه إليه»[20]. إن هذا المثال وغيره يطرح تساؤلاً حول أسباب حدوث هذا التداخل. لقد ذكر النظار العرب القدماء، من الإشارات والتنبيهات، في نصوصهم التقعيدية أو التنظيمية لفعل النقل المصطلحي أو النقل اللغوي[21]، ما يجعلنا نبرر هذا التداخل بمسألة تشريع باب النقل من اللغة المشتركة إلى اللغة الخاصة بالنسبة لأرباب كل العلوم. وهكذا نقرأ في «معيار العلم في فن المنطق» قول الغزالي: إن واضع اللغة لما لم يتحقق عنده جميع المعاني لم يفردها بالأسامي، فاضطر غيره إلى النقل فالجوهر وضعه واضع اللغة لحجر يعرفه الصيرفي، والمتكلم نقله إلى معنى حصله في نفسه وهو أحد أقسام الموجودات، وهذا مما يكثر استعماله في العلوم والصناعات»[22]. كما نجد التشريع نفسه عند صاحب «المغني في أبواب العدل والتوحيد»، فقد ذكر أنه «لابد في كل فرقة من أنها إذا انتهت في المعرفة إلى ما ينته إليه أهل اللغة أن تضع للاسم المنقول عنهم لذلك على ما عرفته من التفصيل..»[23]. إن تشريع النقل اللغوي، على النحو الذي يقرره هذان النصان، يفضي حتماً إلى تداخل ألفاظ مصطلحات العلوم التراثية. مما ينفي إمكان الحديث عن نقل

مصطلحي، وهو نفي يبعث على تأكيده الاختلاف القائم بين المحتويات المفهومية للمصطلح المستعمل لفظه في هذا العلم أو ذاك. والجدير بالملاحظة في خصوص مسألة النقل أنها لم تكن من الشرائع اللغوية التي ابتدعها فكراً لنظار العرب القدماء بقدر ما كانت واحدة من سنن العرب في كلامها.

2-2-4 - التنوع الموضوعي (نسبة إلى الموضوع)

يحمل التنوع الموضوعي على رصد نوع آخر من أنواع التداخلات المصطلحية الجزئية. ونمثل لهذا النوع بالعينتين المصطلحتين التاليتين: «نقل الأحاد» و«نقل التواتر»، إن استعمالها وتوظيفهما في علم اللغة لا يختلف عن استعمالهما وتوظيفهما في علم الحديث إلا من جهة الموضوعين المشار إليهما بهما، وهو ما تمثل له الترسيمة الموالية:



فالتواتر في علم اللغة وعلم الحديث هو أن يبلغ عدد النقلة إلى حد لا يجوز فيه على مثلهم الاتفاق علي الكذب، إلا أن موضوعه في علم الحديث هو أقوال الرسول صلى الله

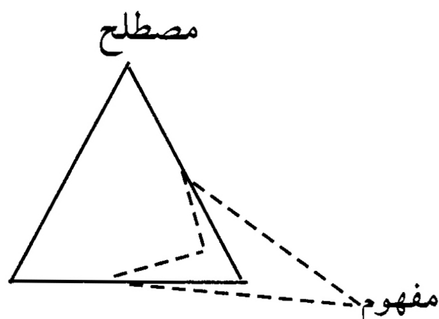
عليه وسلم، وفي علم اللغة هو أقوال الفصحاء ممن تؤخذ عنهم العربية[24]. يمكن أن نطرح عدة تفسيرات لهذا النمط من التداخل المصطلحي بين علم الحديث وعلم اللغة، تجد مرجعياتها الاستدلالية فيما يذكره المؤرخون اللغويون المعاصرون عن علاقة علوم اللغة بعلوم الدين[25]. إلا أن الميل إلى تفسير يرتكز على مفهوم «التوازي» الذي حصل في الذهنية العربية الإسلامية بين الموروث الديني والموروث اللغوي، والذي وردت سماته في سلسلة من العناصر التي نبه إليها مقال «أسس منهج البحث في اللغويات العربية»، يبدو أكثر واقعية من غيره. فالمجتمع الإسلامي، كما ذكر صاحب المقال، لم يفرق بين أصلين اعتبرهما محمولين أساسيين متكاملين يمثلان سلطتين في خصوص موضوعهما، وينبغي الإحاطة بهما، والعمل على جمع عناصرهما. هذان المحمولان هما القرآن والسنة والمأثورات الدينية من جهة والآثار العربية القولية من جهة أخرى[26]. وهكذا تماثلت طرق الحفظ والجمع والرواية، يقول ابن الأنباري في هذا السياق «اعلم أنه يشترط أن يكون **ناقل** اللغة عدلاً رجلاً كان أو امرأة، حراً كان أو عبداً، كما يشترط في نقل الحديث»[27]. وذهب السيوطي في «المزهر» إلى أن تفاوت رتب الفصيح في اللغة يناظر تفاوت رتب الصحيح في الحديث[28].

ومن أمثلة هذا النمط من التداخل الجزئي أيضاً، نذكر التداخل الحاصل بين أصول الفقه وأصول النحو، وإن كان

تفسيره هنا، يستند إلى المناسبة المنهجية بين العلمين. وحسبنا أن نشير، بخصوص هذا الشأن، إلى ما نقله السيوطي في «الاقتراح» عن أبي الأنباري، قال: «علم أصول النحو يعرف به القياس وتركيبه وأقسامه من قياس علة وقياس الشبه وقياس الطرد إلى غير ذلك على حد أصول الفقه، فإن بينهما من المناسبة ما لا خفاء به لأن النحو معقول من منقول، كما أن أصول الفقه معقول من منقول»[29].

3-3-4 - التموج المفهومي

نقصد بـ «التموج المفهومي» تلك الانزياحات الجزئية التي تتعرض لها العمارة المفهومية للمصطلح عند انتقاله من حقل لآخر. وسنحصرها استناداً لما يمكن ملاحظته من معطيات في هذا الباب، في تخصيص المفهوم أو في تعميمه، كما تمثل لذلك الترسيمة الموالية:



بخصوص مسألة تعميم المفهوم، نأخذ في التمثيل لها مصطلح «الاشتقاق». إن عملية الاقتراض أو النقل التي تعرض لها هذا المصطلح من الحقل اللغوي إلى الحقل الأصولي،

لم تكن عملية أمينة، على خلاف ما لاحظناه بخصوص «الاسم» و«الفعل» مثلاً. فإذا كان مفهوم «الاشتقاق» يحيل في مجاله الأصلي على عملية «أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية... بزيادة مفيدة[30]، وكان الأصل فيه للمصدر عند نحاة البصرة، وللفعل عند نحاة الكوفة، فإن هذا التخصيص خرج إلى حال التعميم عند متأخري الأصوليين، وعلى رأسهم الحريري. فمما نقله عنه تلميذه القزويني إبراهيم قوله: «... لا ريب أن الأفعال والمشتقات ليست موادها المصادر، إذ المصدر ليس مأخوذاً في المشتقات لا لفظاً ولا معنى،... بل مادة المشتقات هي مادة المصدر... فالمصدر أيضاً من المشتقات»[31]. هكذا، إذن، حصل نوع من الانزياح الجزئي في تصور مفهوم الاشتقاق، إذ لم يعد الأصل فيه مخصصاً بالمصدر أو بالفعل، وإنما صار عاماً. فالمصادر والأفعال وسائر المشتقات مشتقة كلها من مدة أولى. قلنا إن الانزياح، هنا، جزئي لأنه لم يفض إلى إلغاء جوهر عملية الاشتقاق القائمة على اعتبار عنصرين أحدهما أصل والآخر فرع مستخرج منه بزيادة مفيدة.

أما جانب تخصيص المفهوم في نمط التموج المفهومي، فننطلق في النظر إلى نوعيته من قول القاضي عبدالجبار: «حكم الكلام حكم جميع المدركات»[32]. ونمثل له بالمصطلحات الكلامية التي نقلت إلى الحقل النحوي، مثل، «الجوهر» و«العرض» و«الحركة» و«المحل»، وغيرها من

المصطلحات التي وجدت في العقائد اللغوية للفكر الاعتزالي. إن حديث النحوي بهذه المصطلحات يقود إلى حقيقة مفادها أنه أسقط الأحكام الخاصة بالأجسام الفيزيائية على وحدات اللغة، فتصور الكائن اللغوي جسماً يحل بمحل، يتوزع إلى أحجام وأنواع، منه ما هو خفيف ومنه ما هو ثقيل، وتطرأ عليه أعراض منها الإضمار والإعراب والحذف والتقديم والتأخير.. إلخ[33].

إن النحوي نقل ما اعتبر مفاهيم تعم كل المدركات إلى حقله النحوي، فجعلها بذلك خاصة بموضوعات عالمه اللغوي، وفرعها إلى فروع تتناسب وما لاحظه في سلوكات تلك الموضوعات أو ما تصوره قائمة عليه.

5 - خلاصة

إن الأمثلة التي ضربناها لأنماط التداخلات المصطلحية، والتي تمكنا من وضع اليد عليها دون غيرها مما قد يكشف تقدم البحث في هذا الباب عليه، تقود إلى ضرورة اعتبار آليات إنتاج لغة الخطاب المعرفي التراثي. ومن ضمنها آلية التداخل المصطلحي التي تفصح عن الخاصية الظرفية أو التعديلية التي عرفتها مصطلحات لغة هذا الخطاب. ونعتقد أنه لا يمكن تفسير تلك الخاصية إلا بقضية حركية المعارف، والبحث الدؤوب للعلم عن موقع مشروع إما دينياً وإما معرفياً داخل خريطة العلوم، وهو في بحثه هذا لا ينجو أبداً من

الوقوع تحت تأثير مفاهيم العلوم التي تقدمته أو التي تنافسه اجتماعياً ومعرفياً. لذا نرى أن المعرفة التراثية قد عاشت بين لغات قطاعاتها حالتي مد وجزر غير متوقفين، أضحى المصطلح «الجوال» بفعلهما كاشفاً لصلات غير متوقعة أو غير مرتقبة بين لغات متخصصة تبدو ظاهرياً منفصلة. وإذا كان الأمر كذلك، فهل يجوز لنا اليوم، بدعوى التجديد استبدال مصطلحات هذه العلوم بمصطلحات أخرى؟![34]. أليس في هذا التغيير ما يفضي إلى إخفاء ملامح التعالق المرجعي على صعيد المضمون المعرفي، وإتلاف علامات التداخل على صعيد الآليات التعبيرية.

الهوامش

1) ينظر، بخصوص مقدمات التصور التداخلي، وآليات بنائه، «تجديد المنهج في تقويم التراث» طه عبدالرحمان.

2) إذا نظرنا إلى الدراسات المصطلحية المعاصرة، نجد أنها بررت اشتغالها بقضايا التداخل المصطلحي بمسوغات متنوعة، لكنها لا تكاد تبتعد عن تلك التي يمكن أن تستشف من داخل النصوص التراثية الإسلامية العربية، والتي يمكنها أن توجه محاولات البحث في قضايا التداخل المصطلحي في تلك النصوص. وللوقوف على حقيقة هذا الأمر، ندعو القارئ الكريم للإطلاع على المراجع التالية:

Gentihomme, y, Interférence de vocabulaire entre deux scienced linguistique et Mathématique.

Gambier, y, Terminologie et Métaphore.

Gaudim. f, Terminologie et travail scientifique.

Stengers. T, D'une science à l'autre.

3) ينظر، على سبيل المثال لا الحصر، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهانوني.

4) ابن حزم، رسائل بن حزم الأندلسي، ص: 89-90.

5) الغزالي، ميزان العمل، ص: 209.

6) تنظر أمثلة هذا الاشتراك في سلسلة من المداخل المصطلحية في «كشاف اصطلاحات الفنون» للتهانوي، ونخص بالذكر، هنا، المداخل التالية: «المتصل» و«العدل» و«القصر».

7) ينظر مثال ذلك في فقرة «التنوع المجالي وسقوط التداخل الكلي» من هذا المقال.

8) ينظر، بخصوص هذه الأسماء المؤلفات الأجنبية المذكورة عناوينها في الهامش (2).

9) ينظر، على سبيل المثال لا الحصر، فصل «تفسير الأسماء المشتركة الدائرة بين النظار» من كتاب «لباب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول» للمكلاني. ص ص: 61-99.

10) طه عبدالرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص 82.

11) ينظر، على سبيل التمثيل، «الألفاظ المستعملة في المنطق» للفارابي و«الرد على المنطقيين» لابن تيمية.

12) السيوطي، صون المنطق والكلام، ص 200.

13) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، الجزء 1، ص 122.

14) ينظر، على سبيل التمثيل، «الرد على المنطقيين» و«نقض المنطق».

15) Budin. Get Galinski. C, Teminologie, Knowledge Theoryand language industries P 3.

16) Lerat. P, Les Fondements théoriques de la teminologie. p 56.

17) De Bessé. B, La définition Terminologiue p 255.

18) الشاطبي، الموفقات في أصول الشريعة، الجزء 1، ص 18.

19) ينظر ذلك في صفحات 1422 - 1169 - 1320 - من الجزء الثاني من «كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم» للتهانوي.

20) المرجع نفسه ص 1497 من الجزء نفسه.

21) نميز بين النقل المصطلحي النقل اللغوي على النحو التالي: ينسحب النقل المصطلحي على كل مصطلح ثبت استعماله في حقل معرفي ما تم نقل إلى حقل ثان بتلميح من الناقل أو اعتراف صريح منه، أما النقل اللغوي، فنريد به كل نقل تم من اللغة المشتركة إلى حقل معرفي ما.

22) الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، ص 56.

23) القاضي عبدالجبار، المغني في أبواب العدل والتوحيد، الجزء 16، ص 96.

24) ينظر، على سبيل المثال لا الحصر، عن طرائق النقل، «المزهر في علوم اللغة وأنواعها» الجزء 1 ص 57.

25) ينظر، على سبيل المثال لا الحصر، ما يذكره شوقي ضيف بخصوص هذه العلاقة في «المدارس النحوية».

26) العلوي أحمد، أسس منهج البحث في اللغويات العربية، ص - ص: 35-55.

27) ابن الأنباري، لمع الأدلة في أصول النحو، ص 35.

28) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعهاو الجزء 1 ص 212.

29) السيوطي، الاقتراح ص 18.

30) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء 1، ص 346.

31) جمال الدين مصطفى، البحث النحوي عند الأصوليين ص 94.

32) القاضي عبدالجبار، المغني في أبواب العدل والتوحيد، الجزء 7، ص 26.

33) ينظر للمزيد من توضيح لهذا الطرح، «الطبيعة والتمثال» للعلوي أحمد.

34) نستدل على قيام هذا الوضع في الثقافة العربية المعاصرة بدعوة شوقي ضيف إلى استبدال المصطلحات النحوية القديمة بأخرى مستحدثة، ينظر بهذا الخصوص ما يقترحه بديلاً للمصطلحين النحويين: «الجمل التي لا محل لها من الإعراب» و«الجمل التي لها محل من الإعراب» في «تجديد النحو» ص - ص 256-264.

المراجع العربية

ابن الأنباري، كمال الدين محمد: الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلة في أصول النحو، تحقيق سعيد الأفغاني، دار الفكر الثانية، بيروت، 1971.

التهانوي، محمد علي: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.

التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، جامعة محمد بن سعود الإسلامية الطبعة الأولى، 1979.

ابن تيمية، تقي الدين: الرد على المنطقيين، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ.

ابن تيمية، تقي الدين: نقض المنطق، تحقيق الشيخ محمد بن عبدالرزاق وآخرون، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة، بدون تاريخ.

ابن حزم، أبو محمد علي: رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، الجزء الرابع، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1983.

السيوطي، جلال الدين: المزهرني علوم اللغة وأنواعها، شرح محمد أحمد جاد المولى وآخرون، الجزء الأول، دار الفكر للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

السيوطي، جلال الدين، صون المنطق والكلام، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ،

الشاطبي، إبراهيم بن موسى: الموفقات في أصول الشريعة، تحقيق الشيخ عبدالله دراز، الجزء الأول، المكتبة التجارية، القاهرة، بدون تاريخ.

شوقي ضيف: تجديد النحو، دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة، بدون تاريخ.

شوقي ضيف: المدارس النحوية، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1968.

طه، عبدالرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بدون تاريخ.

العلوي أحمد: أسس منهج البحث في اللغويات العربية، مجلة كلية الآداب ظهر المهراز، العدد الأول: 1978.

العلوي أحمد: الطبيعة والتمثال، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، الرباط، 1988.

الغزالي، أبو حامد: معيار العلم في المنطق، تحقيق حسين شرارة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1964.

الغزالي، أبو حامد: ميزان العمل ضمن الفكر الأخلاقي العربي، الجزء الأول، ماجدي فخري، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1979.

الفارابي، أبو نصر: الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1982.

القاضي، عبدالجبار: المغني في أبواب العدل والتوحيد، الجزء السابع: خلق القرآن، تحقيق إبراهيم الإبياري، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 1961.

القاضي، عبدالجبار: المغني في أبواب العدل والتوحيد، الجزء السادس عشر: إعجاز القرآن، تحقيق زمين الخولي، مطبعة دار الكتاب، الطبعة الأولى، 1960.

الماكلاتي، يوسف بن محمد: تفسير الأسماء المشتركة الدائرة بين النظار، من كتاب لباب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول، تحقيق أحمد العلمي.

حمدان، مركز الدراسات الرشدية، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1998.

المراجع الأجنبية

Gentilhomme, y: Interférence de vocabulaire entre deux sciences linguistique et mathématique, dans langue française N°17, Larousse, paris, 1973.

Budin, G et Galinski, C: Terminologie, knowledge theory and language industries, dans l'actualité terminologique, vol 22. N°3, 1989, canada.

De Bessé, B: La définition terminologiue, dans la définition, centre d'étude du lexique, Larousse, 1990.

Gambier, y: Travail et Metaphore, dans Travail et partiques langagiers, colloque interdisciplinaire, communications, éd. Réseau langage et travail. C.N.R.S, paris. 1989.

Gaudin, F: Temilogie et travial scientifique: mouvement des sigues, mouvement des connaissances,m cahiers de lingnistique sociale n°18, Université de Rouen. 1991.

Lerat, p: Les Fondements théoriques de la terminologie, dans la Banque des mots n° spécial, S.N.R.S, Paris, 1989.

Stengers, I: D'une science à l'autre. Des concepts nomades, Editions du seuil, Paris, 1987.



نحو نظرية إيقاعية
في موسيقى الشعر

عبدالعزيز موافي

أثناء بحثي عما أسميته «الإيقاع الهارب» وأقصد به الإيقاع غير العروضي، كنت أتتبع ظاهرة موسيقى الشعر من مختلف وجهات النظر: تراثية، ومعاصرة، وغربية. وقد فوجئت بأن الثقافة التراثية لم تكن تمضي في خط واحد، وإنما هناك العديد من الصراعات النحتية، التي شكلت معالم تلك الثقافة. كانت هناك آراء ثورية فيما يتعلق بمفهومي الوزن والإيقاع، كما عند ابن جني في كتاب «الخصائص»، وكانت هناك آراء بالغة الأهمية في «دلائل الإعجاز» لعبدالقاهر الجرجاني، فيما يتعلق بمفهوم «النحو الوظيفي»، وكيف أن النسق النحوي هو في نهاية الأمر بنية عميقة للنسق البلاغي. بل إن قدامة بن جعفر نفسه في كتاب «نقد الشعر»، تعرض لبعض الأفكار المدهشة فيما يتعلق بإمكانية تحول النسق الصرفي إلى نسق موسيقي/ إيقاعي.

ومن الطبيعي أن كل ثقافة تحتوي عادة على الفكرة ونقيضها، طبقاً للجدل الهيجلي، وأن الفكرة السائدة والأفكار المتنحية يتحكم بها توافر الظروف الذاتية والظروف الموضوعية، طبقاً لمنطق الأشياء. وبالتالي، فإن ما هو سائد في ظرف ما، من الممكن أن يصبح متنحياً في ظروف أخرى، والعكس صحيح. وهذا ما يفسر سيادة الوزن العروضي على الذاكرة الشعرية العربية فيما مضى، ثم تنازله عن تلك

السيادة في أواخر القرن الماضي، لتغير الظرف الموضوعي الذي احتضنه، وهو سيادة «الإنشاد» على حساب «التدوين».

وأثناء تتبع العلاقة بين الإيقاع والوزن في المدونات البلاغية والنحوية والفلسفية، كانت الظواهر المتنحية تطفو على السطح تباعاً، حتى بدا الأمر وكأن هناك «ثقافة ظل»، يشكلها ما يمكن أن نسميه بـ «المسكوت عنه» في الثقافة السائدة. وقد قمت بملاحقة شذرات هذه الثقافة المتنحية، والتي ارتبطت بمفهوم الموسيقى أو الإيقاع، ورتبتها على طريقة «الكولاّج»، لتبدو في النهاية وكأنها هيكل نظرية موسيقية للشعر العربي، تتجاوز الوزن وإن لم تتنازل عنه، وتعلي من شأن شعرية النص، طبقاً لتوافر شروط أخرى غير العروض، أهمها: المحاكاة/ التخييل كما عند الفلاسفة، أو الاستعارة كما عند عبدالقاهر.

وكم بدا الأمر مباغتاً، حين وجدت أن بعض الأفكار المعاصرة، حتى في الثقافة الغربية، كانت صدى لبعض الأفكار المتنحية في الثقافة التراثية. وإذا كانت مقولة مالارميه أن «صوت الكلمة هو معناها»، قد شغل الحركة الرمزية زمناً طويلاً، ومن بعدهم الحداثيين العرب، فإن ابن جني قد طرح فكرة الإيقاع الصوتي للحروف، أو ما أطلق عليه «مشابهة الحرف للمعنى»، مما يُعد تأكيداً تاريخياً على تلك المقولة. وبتتبع تلك الظاهرة، اكتشفنا أنها ليست فكرة فردية، وأن هناك الكثيرين ممن تناولوها بعد ابن جني، خاصة الزمخشري، مما يؤكد على أنها كانت تمثل ظاهرة جمعية وليست رأياً فردياً، لكنها ظلت متنحية ضمن «ثقافة الظل». فإذا ما أدخلنا آراء ابن جني النظرية إلى دائرة البحث المعملي، فربما نكون باتجاه بناء نظرية لغوية جديدة، تعيد تأسيس مبدأ «التواطؤ اللغوي» على أسس جديدة.

مفهوم الوزن والإيقاع في التراث البلاغي والنقدي

في مسيرة تطور الشعر العربي لم يكن هناك موضع لبحث العلاقة بين الوزن والإيقاع، باعتبار أنهما وجهان لعملة واحدة، وأن الإيقاع هو مجرد تجلٍ للوزن. إلا أنه قد تم فض الاشتباك في علاقة التطابق بين المفهومين فبدت الفروق بينهما واضحة على يد الفلاسفة المسلمين، بدءاً من ابن سينا، مروراً بالفارابي، وانتهاءً بابن رشد. ولقد أوضح الفلاسفة أن الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوماً موسيقياً أكثر اتساعاً، يشتمل إلى جانب الوزن - على أنظمة صوتية أخرى قد تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثلك الترصيع والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية التي يمكن أن نطلق عليها «التطابق الصرفي».

وقد تعرض حازم القرطاجني للعلاقة بين الوزن والإيقاع، وتوصل إلى نتيجة هامة مؤداها أن (الأوزان المعروفة في الشعر العربي، لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقاً تجريدياً صرفاً.. أما الإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أولية، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيء قلما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه)[1]. وفي هذا النص نرى أن العروض أكثر انضباطاً من الإيقاع، كما أن الإيقاع أكثر اتساعاً من العروض الذي يتميز بقواعد محددة، بينما الإيقاع يفتقر إلى مثل تلك القواعد الصارمة.

ومن الواضح أن حازم القرطاجني قد حاول رصد الصفات العامة للإيقاع، ولم يحاول أن يقدم تعريفاً له يمكن أن يضبطه بشكل علمي. لذلك، فإنه قد توقف عند الرصد، ولم يتجاوزه إلى التحليل على الرغم

من أنه - شأن الفلاسفة - قد اتخذ موقفاً ثورياً من هيمنة الوزن على النص الشعري.

ومن الجدير بالذكر أن الفلاسفة المسلمين لم يعولوا كثيراً على الوزن العروضي، باعتباره شرطاً لازماً لإضفاء صفة الشعرية على الخطاب. فالفارابي قد ميز تمييزاً واضحاً بين الشعر والنثر، لا على أساس الوزن، بل على أساس المحاكاة التي هي عنده «إيهام بالمشابهة بين صورتين محسوستين، أو بين فعلين»، كما أنه عدها أعظم ما في قوام جوهر الشعر، ورأى أن الوزن أصغر ما في هذا القوام[2]. والطريف أنه لم يخرج القول الذي يتضمن محاكاة وليس فيه وزن بإيقاع، من مجال الشعر إلى مجال النثر، بل وجد له - على حد تعبير المعتزلة - «منزلة بين المنزلتين». فالفارابي قد وضع هذا القول في مجال وسط بين الشعر والنثر، هو «القول الشعري»، الذي يمكن له إذاً وزن وقسم أجزاء، أن يصبح شعراً متعارفاً عليه.

وأول من ذكر مصطلح «الإيقاع» كان ابن سينا، الذي رأى أن الشعر (كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فالكلام جنس أول للشعر، يعمه وغيره مثل: الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية)[3]. وإذا كان ابن سينا يرى أن الشعر «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة»، فإنه رأى أيضاً أنه (قد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة، بلا قول. وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن)[4]. وعلى ذلك، فالعبرة في الشعر بالخيال لا بالوزن.. الأول شرط لازم، والثاني حلية ضرورية.

على أنه من المهم الإشارة إلى مفهوم «المحاكاة»، التي أدت إلى تراجع دور الوزن ليصبح شرطاً غير لازم لشعرية النص. وقد فهم

الفلاسفة المسلمون المحاكاة، التي نقلت عن التصور الأرسطي، بأنها (إما تعني التشبيه وحده، أو تشمل أشكال التصوير البلاغي الحسي كافة من تشبيه واستعارة وكناية. ولم يقصدوا بالمحاكاة التشبيه بالمعنى البلاغي الجزئي للصورة، وأن يدلوا على عملية الصياغة الشعرية التي تتركز في استخدام اللغة الشعرية)(5).

وقد تمثلت أهم تحفظات الفلاسفة على الوزن في أنه يتأسس على مبدأ التوقع، مما يؤدي بالمتلقي إلى أن يسبق الشاعر في التنبؤ المسبق لما سيقوله لاحقاً، لأن الوزن يستدعي معجماً معيناً يسهل تتبعه. فابن رشد يرى أن (القول الموزون إذا ابتدأ القول. وإذا نطق به بعد، فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع قبل، فيقل لذلك إقناعه)(6). وفي أخبار جرير التي وردت في كتاب «تجريد الأغاني»، نجد تأكيداً على تصور ابن رشد السابق. حيث (ذكر أنه وقف الفرزدق على جرير بمربد البصرة، وهو ينشد قصيدته التي هجا بها الراعي النميري. فلما بلغ إلى قوله:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا

أقبل الفرزدق على راويته وقال: غضه والله، فلا يجيبه أبداً، ولا يفلح بعدها!! فلما بلغ إلى قوله:

بها برصٌ بجانب إسكتيها

وضع الفرزدق يده على فيه وغطى عنفقته. فقال جرير:

كعنفقة الفرزدق حين شابا

فانصرف الفرزدق وهو يقول: اللهم اخزه!! والله قد علمت حين بدأ بالبيت أنه لا يقول غير هذا، ولكني طمعت في ألا يأبه، فغطيت وجهي، فما أغناني ذلك شيئاً)(7).

وبالطبع، فإنه يمكن أن نسوق عشرات الأمثلة على صحة رأي ابن رشد، الذي كان سبباً في عزوف الفلاسفة عن التأكيد على أهمية الوزن، والحديث عن الإيقاع بدلاً منه، أو على الأقل على التوازي معه وقد أدى ذلك إلى أن يبدأ ابن سينا رحلة البحث عن مفهوم الإيقاع، وذلك من خلال الحديث عن أحد مظاهره، والذي يتمثل في مفهوم «النبر»[8].

مفهوم النبر

النبر هو أحد الأنظمة الصوتية الفرعية، التي يشتمل الإيقاع على العديد منها. وطبيعة النبر وأهميته تختلف من لغة إلى أخرى، طبقاً لطبيعة كل لغة. فالنبر قد يشكل ظاهرة صوتية أساسية في لغة بينما يأتي كظاهرة صوتية ثانوية في لغة أخرى. وينقسم النبر إلى نوعين:

الأول: نبر علو Tonal accent وهذا يكون يرفع الصوت، كما يلاحظ في الاستفهام أو التعجب.

الثاني: نبر شدة stress وهو النوع الشائع، وينتج عن الضغط على بعض مقاطع الكلام نتيجة لبذل مزيد من الجهد في إخراج الهواء المسبب للظاهرة الفيزيائية للصوت، وذلك عن طريق الضغط على الحنجرة أو الرئتين، أو كليهما معاً، عند النطق بالمقطع.

ولقد كان ابن سينا أول من طرح مفهوم النبر في التراث العربي، وهو يرى أن النغم أعم من النبر، باعتبار أن «النبرات هي أحوال النغم». كما يرى أن اختلاف النغم يكون من وجوه ثلاثة: الحدة - الثقل - النبرات[9]. معنى هذا أن النغم - أو التنغيم عنده - كما تشير د. ألفت الروبي، يشمل درجات الصوت وتنوعها، كما يتضمن

أيضاً شدة الصوت التي تتمثل في النبر. ويبدو هذا التداخل بين التنغيم والنبر عنده بصورة أوضح في تعريفه النبرات، وفي تحديده لوظائفها. فهو يعرف النبرات بأنها: (هيئات في النغم مديّة، غير حرفية، يبتدئ بها الكلام تارة، وتتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام وربما تقل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع كي يتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة، والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال التأمل: أنه متحير أو غضبان، أو تصير متدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاماً والاستفهام تعجباً، وغير ذلك)(10).

وبذلك، فإننا نجد أن كلام ابن سينا يمضي باتجاه التأكيد على معنيين للنبر، من خلال التصور السابق:

الأول: من أجزاء ومقاطع من القول/ الكلمة. وفي هذه الحالة يمكن أن يقع في أول الكلام، أو يتخلله، أو يأتي في نهايته. وهو يقوم بوظائف متعددة: فإما أن يشير إلى عرض ما، أو يطلق لمجرد الإشباع، أو يقصد الإعلام بمواضع القطع، أو إعطاء السامع مهلة لتأمله، أو لتفخيم القول.

الثاني: هو معنى يأتي مخالفاً للمعنى الأول، حيث يقصد به التكوين الصوتي الذي يساعد بالدرجة الأولى على إظهار الأحوال النفسانية للمتكلم.

وعلى ذلك، تتداخل حدود النبر مع التفخيم، حيث يدل كل منهما على الآخر. لكنا نجد أن ابن سينا يكاد يقتصر على معنى النبر، حين يحدد مواضع النبرات في القول الخطابي: (فمن الأقاويل ما ينبغي

أن يكون فخماً مع قصره، فتتخلل أجزاؤه القولية الصغرى نبرات... وأما الطوال، فتقل حاجتها إليها، فإنها بذلك تزداد طولاً)[11].

وعلى هذا النحو، يتضح لنا أن ابن سينا يتصور أن استخدام النبرات في النثر، إنما يتم باعتبارها «من أحوال النغم»، التي يتم إسباغها على الخطاب النثري، وهذا النغم يحقق «وزناً للكلام». الأمر الذي يدفعه إلى القول بأن [للنبرات حكماً في القول، يجعله قريباً من الموزون][12]. وابن رشد يتفق مع ابن سينا في هذا الرأي أيضاً، فيرى أن هذا الوزن الذي يعتمد على النبر/ التنغيم يكاد يجعل القول الخطابي شعراً.

وقد تناول ابن رشد بدوره ظاهرة النبر، لكنه لم يختلف في نتائجه عن ابن سينا، وإن يكن قد فصل بعض الآراء في هذا المجال. وهو يرى أن النبر يحدث بمد المقاطع، وأن هذا المد يكون بتنغيم. أما الوظائف الأساسية التي يقوم بها النبر في النثر الخطابي، فهي تكاد تتركز في الإعلام بمواضع القطع والفصل بين الجمل وأجزاء الكلام، وكذا تحقيق جودة الإفهام من خلال تحقق السامع من المعنى، أو لمجرد الإشباع. فالنبرات عنده تقوم بإبعاد ما بين الأقاويل وبين الألفاظ المفردة في الخطابة، وهي تستخدم في ثلاثة مواضع:

- إما في نهاية الألفاظ المفردة.
- أو في نهاية الأقاويل القصار.
- وإما في أطراف الأقاويل التامة، أو في أنصافها.

كما أنه يرى أن ما يستعمل في النبرات في نهاية الأقاويل القصار جداً والألفاظ المفردة، (تضارع الكلام الموزون، لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصر للمقاطع والأرجل).

على أن أهم ما يشير إليه ابن رشد في هذا الصدد، هو الربط

بين استخدام النبر في الفصل بين الأقاويل، ومواضع الوقف عند العرب. ومن ثم، فإنه يحاول أن يحدد في أي المقاطع الكلامية يقع النبر، فيذهب إلى أنه في الأغلب يقع في المقاطع الممدودة، أو الحروف التي تمتد مع النغم مثل الميم والنون. أما المقاطع المقصورة، فقد تمد عند الحاجة إلى استعمال النبرات فيها. وهو يؤكد على ملاحظة هامة في هذا الصدد، وهي أن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع الممددة، حتى إذا كانت في أوساط الأقاويل أو في أواخرها، في حين أنهم لا يستعملون النبرات والنغم في المقاطع المقصورة، إذا كانت في أوساط الأقاويل. أما إذا جاءت تلك المقاطع في أواخر الأقاويل، فإنهم يجعلون المقطع المقصور محدوداً. فإن كان فتحة أردفوها بألف، وإن كان ضمة أردفوها بواو، وإن كان كسرة أردفوها بياء، كما في أواخر الأبيات. كما أن ابن رشد رأى أن العرب يمدون المقطع المقصور أيضاً عند الوقف، وذلك عندما تستخدم النبرات في نهاية الأقاويل القصار.

على أنه تجب الإشارة إلى تلك اللمحة الذكية عند كل من ابن سينا وابن رشد، حيث يذهبان معاً إلى أن النبرات ليس لها غناء في الخطب المكتوبة، وإنما غناؤها في المتلوة، لأن قوة تأثير الخطب المكتوبة تكون في اللفظ فقط، وبالتالي يمكن اعتبار النبر نوعاً من (الأخذ بالوجوه) أو (النفاق)، وهي أمور تتعلق بهيئة القائل وسمته، وهيئة اللفظ ونغمته.

وقد جرت في العصر الحديث محاولة لاستكمال ما بدأه ابن رشد، في محاولة تحديد موضع النبرات في اللغة العربية. ونظراً لأن تلاوة القرآن الكريم تمثل تجلياً صوتياً نموذجياً للعربية، فقد اتخذها إبراهيم أنيس مجالاً لتحديد المقاطع التي يقع عليها النبر في الأقاويل، من خلال رصد مواضع النبرات في تلك التلاوة. وقد رأى أنيس أن

هناك خمسة أنواع من المقاطع الصوتية، التي تبين شكل النبر القرآني، وهي[13]:

أ - صوت ساكن + صوت لين قصير (مثل الباء واللام حرف الجر): ⟵ مقطع قصير.

ب - صوت ساكن + صوت لين طويل (مثل: لا): ⟵ مقطع متوسط.

ج - صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (مثل: لم): ⟵ مقطع متوسط.

د - صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (مثل: دار): ⟵ مقطع طويل.

هـ - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (مثل: صبر): ⟵ مقطع طويل.

فمفهوم المقطع الصوتي طبقاً للتصور السابق الذي يقع عليه النبر، هو - إذن - حرف تقع عليه حركة إعرابية غير مشبعة، وهي في هذه الحالة يصبح مقطعاً قصيراً. أما إذا تم إشباع الحركة (فتحة - ضمة - كسرة)، بحيث تنقلب إلى ما يناسبها من حروف العلة (ألف - واو - ياء على الترتيب)، فإن المقطع ينقل في هذه الحالة ليصبح مقطعاً متوسطاً. وتنطبق تلك النتيجة أيضاً على الحرف الذي عليه حركة حين يعقبه حرف ساكن (سبب خفيف). أما حين تصبح الكلمة (وتداً) مفروقاً أو مجموعاً، فإنها تصبح مقطعاً طويلاً، شريطة تسكين الحرف الأخير في الوتد المفروق، والحرفين الأخيرين في الوتد المجموع.

إيقاعات بلاغية وصرفية:

نظراً لأن الإيقاع أشمل من العروض، فإنه يحتوي - إلى جانب

النبر - على أنظمة إيقاعية متعددة بداخله، وهذه الأنظمة تتخذ أشكالاً مختلفة. إلا أن ما يربط بينها جميعاً، أنها تعتمد - شأن الوزن - على «التكرار والتوقع» للظاهرة الصوتية. وهذان المبدآن يشكلان بالضرورة أهم شروط لتحقيق موسيقى الكلام، والتي تتمثل في الإيقاع/ الوزن. على أنه تجب الإشارة إلى أن التكرار يجب أن يتحقق على مسافات زمنية متقاربة إن لم تكن متساوية. وحين يتحقق مبدأ التكرار بتلك الكيفية، فإنه يستتبعه المبدأ الثاني «التوقع»، كنتيجة لازمة. أي أن المبدأ الأول شرط تحقق المبدأ الثاني، والعكس ليس صحيحاً.

وطبقاً لمبدأ التكرار، فإن هناك ظواهر بلاغية تندرج تحته، ويتولد عنها قدر من الإيقاعات التي تتخذ مظهراً فيزيائياً خلال الصوت، أو تتخذ مظهراً نفسياً عبر الشعور: الأول يتولد عنه إيقاع خارجي، بينما الثاني ينتج عنه إيقاع داخلي، وقد تنبه البلاغيون القدامى لذلك، واستطاعوا رصد ودراسة الظواهر البلاغية، وما تحدثه من قيمة إيقاعية «مضافة» بالإنشاد لا بالقراءة. وبالتالي ظل النظام العروضي مهيمناً على الذاكرة العربية، دون أدنى بارقة في استبداله بأية أنظمة إيقاعية أخرى. على أن تلك الظواهر وإن كانت تتخذ وضعاً هامشياً داخل إطار القصيدة العربية، إلا أنه تم الاحتفاء به داخل الخطاب النثري، حتى ارتبطت به.

ويمكن أن نرصد أهم تلك الظواهر، التي تعتمد على التناسب، والذي يؤدي بدوره إلى المبدأ الأساسي في الإيقاع: التكرار المنتظم. فهناك ·هذا النمط التركيبي الذي يقوم فيه ترتيب الكلام على المساواة بين جزئين من الكتاب، مع مراعاة اتفاق الأعجاز، وهو النمط الذي سماه البلاغيون بـ «الترجيع». وهناك هذا النمط الذي يقوم فيه ترتيب الكلمات على أجزاء متساوية متتابعة، وقد سماه البلاغيون بـ

«التفويف». كما أن هناك ذلك النمط الذي تتفق فيه كلمتان وتختلفان في المعنى، وهو النمط الذي يخلق إيقاعاً بتكرار الصوت ثم يخصب الدلالة بالمعنيين المتغايرين، ذلك النمط الذي سماه البلاغيون بـ «التجنيس». وهناك أيضاً «المقابلة»، وهي ضرب ثري، يتم فيه استثمار التضاد لخلق ثنائيات ذات وظائف جمالية ودلالية، وتضم هذه الملائم والنقيض، كما نجد «المطابقة» و«التقسيم» الذي يعتمد على التناسب التركيبي)[14].

ولعل أهم الظواهر البلاغية التي تنتج إيقاعاً هي ظاهرة «الترصيع»، والتي تعتمد على اتفاق الأعجاز بعد المساواة بين أجزاء الكلام. ويضاف إلى تلك الظاهرة «التجنيس الداخلي»، الذي يعتمد على (تكرار حرف معين على مسافات زمنية متقاربة)[15]. أي أن العامل الزمني الذي يحكم مبدأ التكرار في ظاهرة «التجنيس الداخلي»، قد يصنع إيقاعاً يقترب من الوزن، وإن كان بشكل أقل صرامة.

والترصيع يشكل وسيلة مشابهة للقافية، فهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية، ليستخلص منها تجانساً صوتياً، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة من حيث تشابه الحروف داخل هذه الكلمات، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت. ويضرب د. أحمد درويش مثلاً لظاهرة الترصيع/ التجنيس الداخلي، وذلك من خلال مثل شعري لبيت البحتري:

ليس يدري أصنع إنس لجن   سكنوه أم صنع جن لإنسِ؟

حيث تتكرر السين والصاد 6 مرات في بيت واحد[16].

وفي كتاب «نقد الشعر» رصد قدامة بن جعفر ظاهرة الترصيع، وأوردها في باب «نعوت الشعر»، إذ يقول: (.. ومن نعوت الوزن

«الترصيع»، وهو أن يتوخى فيه تغيير مقاطع الأجزاء في بيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، أو في أشعار المحدثين منهم. فمما جاء في أشعار القدماء قول امرئ القيس الكندي:

مِحَشٍ مِجَشٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً كتيس ظباء الحُلَّب العُدوانِ

فأتى باللفظين الأول مسجوعتين في تعريف واحد، وبالتاليين لهما شبيهين بهما في التصريف)[17]. وفي النص السابق يرسي قدامة قاعدة بلاغية جديدة، إذ أنه لم يعتبر أن التجنيس وحده هو الذي ينتج إيقاعاً، بل أضاف إليه تكرار كلمات «من جنس واحد من التصريف»، وهي ملاحظة تدل على توقد ذهن وملكة بلاغية عالية. فإلى جانب تكرار حرف الميم (4 مرات) في صدر البيت، مع تكرار اللام مرتين متتاليتين في عجز البيت، نجد أن هناك إيقاعاً إضافياً ناتج عن تكرار الصيغة الصرفية (مفعل) في صدر البيت أربع مرات، والناتج عن تتالي كلمتي «محش» و«مجش»، وبعدها كلمتي «مقبل» و«مدبر». ومن الواضح أن موسيقى هذا البيت أعلى منها في باقي أبيات القصيدة، نتيجة لتضافر «الإيقاع الصرفي»، إذا جاء التعبير، إلى جانب الإيقاع العروضي.

ومن الواضح أن موسيقى البيت السابق ما كان لها أن تكون بتلك القوة، لو اعتمدت على الوزن العروضي وحده، ولكن تضافر الإيقاع الصرفي إلى جانب الإيقاع الصوتي هو الذي أدى إلى تلك النتيجة. وللتدليل على ذلك، فإن قدامة يستشهد ببيت آخر لزهير بن أبي سلمى ليؤكد على تلك الملاحظة:

كبداءُ مقبلةً، وركاءُ مدبرةٌ قوداءُ فيها - إذا استعرضتها - خضعُ

وفي هذا البيت يقرر قدامة بن زهير (قد أتى بـ «فعلاءُ مفعلةُ

تجنيساً للحروف بالأوزان)[18]. وهو في ذلك قد تناول ظاهرة بلاغية أخرى، هي «التقسيم» والتي أنتجت إيقاعاً مضافاً، دون أن يلتفت كثيراً إلى تلك الظاهرة. على الرغم من أنه ذكرها في موضع آخر في فصل «نعوت الشعر». فقد عرف التقسيم بأنه (أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً، فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها). ففي البيت السابق قام الشاعر بتقسيم البيت إلى أربعة أقسام، الثلاثة الأولى منها متساوية ومتطابقة زمنياً، وهي: كبداء مقبلة (1)، وركاء مدبرة (2)، قوداء فيها (3). أما القسم الرابع والمتمثل في تتمة البيت (إذا استعرضتها خضع)، فسوف يتساوى مع نهايات الأبيات التالية، كما سنشرح في موضع لاحق. وبذلك يشمل التقسيم لا البيت وحده، بل مجموعة أبيات تالية، إن لم يكن القصيدة كلها. وهذا ما سنحلله في موضع لاحق أيضاً.

وقد حذر قدامة من التكلف والإسراف في استخدام ظاهرة «الترصيع»، إلا أنه أشار إلى أن هناك العديد من الشعراء الذين نظموا شعراً كثيراً، معتمدين على تلك الظاهرة، ورغم ذلك يبدو غير متكلف. وهو يأتي بشاهد شعري أكثر وضوحاً، يتميز بأنه يجمع ما بين أكثر من ظاهرة إيقاعية، بلاغية كانت أم صرفية، فإلى جانب الترصيع، يأتي التقسيم، ثم التطابق الصرفي، وبذلك من خلال أبيات لأبي صخر الهذلي:

وتلك هيكلةٌ، خودٌ مبتّلةٌ ... صفراء رعبلةٌ، في منصب سنمِ
عذبٌ مقبلها، جدلٌ مخلخلها ... كالدِعصِ أسفلها، مخصورة القدمِ
سودٌ ذوائبها، بيضٌ ترائبها ... محضٌ ضرائبها، صيغت على الكرمِ
عبلٌ مقيدها، حالٌ مقلدها ... بضٌ مجردها، لفّاء في عممِ
سمحٌ خلائقها، درمٌ مرافقها ... يروي معانقها، من بارد الشبمِ
كأنّ معتقةٌ، في الدنّ مغلقةٌ ... صهباء معتقة، من رابئ رزمِ[19]

وبتتبع هذا الشاهد الشعري، نلحظ أن الأنظمة الإيقاعية الجانبية: الترصيع - التقسيم - التطابق الصرفي، تنتج جميعها إيقاعاً يتجاوز في شدته الوزن العروضي، حيث تشتمل الأبيات عليها جميعاً.

وعند تحليل الأبيات السابقة، نجد أن الترصيع يشملها جميعاً، ففي البيت الأول ينتج الإيقاع نتيجة تكرار وتجاوز حرفي (اللام والكاف مرتين)، ثم تتابع التنوين (ثلاث مرات) وتتالي حرف الصاد (مرتين) يتبعها حرف السين، وهو من نفس الدرجة الصوتية للصاد. وتتكرر الظاهرة باختلافات عديدة في الأبيات التالية، لكن يظل حرف اللام هو العنصر الصوتي المهيمن على إيقاع الأبيات وبذلك فإنه في البيتين الأول والثاني، يسود الترصيع الذي يتأسس على حروف اللام والسين والصاد، وفي البيتين الثالث، الرابع تسود حروف الدال والضاد والباء، وفي البيت الخامس تكرر حروف القاف والميم والراء، أما البيت السادس فيسود حرف القاف إضافة إلى التنوين.

فإذا ما انتقلنا إلى ظاهرة «التقسيم»، فسوف نجد أن الشاعر قد احتفى بها بشكل واضح فالأبيات يتم تقسيمها إلى أربعة أقسام، ثلاثة منها متجاورة أفقياً، مثلما وردت في بيت زهير السابق ذكره: اثنتان في الصدر وثالثة في مطلع العجز بينما يتكرر القسم الرابع رأسياً مع نهايات الأبيات التالية، وهو القسم الذي يأتي في نهاية عجز كل بيت، كما هو مبين في الشكل التالي:

وتلك هيكلة (1)، خود مبتلة (2)   صفراء رعبلة (أ) في   منصب سنمِ (4)

مخصورة القدمِ

صيغت على الكرمِ

لفّاء في عسمِ

من بارد الشبمِ

من رابئ رزمِ ↓

ويتكرر تقسيم البيت الأول بنفس الكيفية في باقي الأبيات على كل من المستويين الأفقي والرأسي. والملاحظ أن التقسيم في التحليل السابق يُنتج إيقاعاً يقترب من الوزن العروضي، لأن كليهما يعتمد على تساوي المسافات الزمنية بين عناصر الكلام. ومن الطبيعي أن تساوي تلك المسافات هو أساس مبدأي «التوقع والتكرار»، اللذين تتأسس عليهما الأنظمة العروضية.

وإذا كانت الأنظمة البلاغية تُنتج إيقاعاً مضافاً في الشعر فإن هذا الإيقاع يكون أوضح ما يمكن في النثر أو فلنقل في الصيغ غير العروضية من القول. فتلك الظواهر تصبح حرة، وغير مقيدة في النثر، لانتقاء القيد العروضي عنها الذي يُشبه حقلاً مغناطيسياً يخلق مجالاً حوله يؤثر على باقي المجالات النغمية الأخرى. لذلك، فإن قُدامة يضرب مثلاً آخر لظاهرة الترصيع، من خلال استدعاء صيغة نثرية: «خيرُ المال سكةٌ مأبورة، ومهرةٌ مأمورة».

وبتحليل هذه الجملة نجد أن هناك مبتدأ هو «خير الماء»، ويأتي الخبر على هيئة صفة وموصوف يتكرران مرتين. ونلحظ أن هذا الخبر يخضع لمبدأ «التقسيم»: سكة مأبورة، ومهرة مأمورة. وكل من هذين القسمين يخضع لظاهرة الترصيع، حيث تتكرر حروف عديدة: الهمزة مرتين، الراء ثلاث مرات، التاء المربوطة ثلاث مرات، أما الميم فتمثل الظاهرة الأساسية في عملية التجنيس الداخلي، حيث تتكرر أربع مرات ومن الواضح أن تقسيم الخبر في هذه الجملة إلى قسمين، يخضع بدوره لشرطي الإيقاع المتكرر والتوقع. فالحيز الزمني الذي يشغله كل من القسمين متساوٍ. في حين أننا نلحظ أن التطابق الصرفي بين عناصر حدي التقسيم يؤدي إلى إيقاع ظاهر، حيث تتطابق كلمتا (سكة) و(مهرة) على وزن (فعلة)، كما تتطابق كلمتا (مأبورة) ومأمورة (على وزن مفعولة)، وهنا يبدو الأمر وكأننا بإزاء بحر عروضي جديد

تأتي تفعيلاته على هيئة صرفية (فعلة مفعولة) تتكرر مرتين، وهي على الوزن العروضي (فاعلن مستفعلن). وهنا يؤكد على نتيجتين أساسيتين:

أولاً: أن اللغة العربية لغة موقعة بطبيعتها نتيجة لازدحامها بالعديد من الظواهر البلاغية والصرفية التي تُنتج إيقاعاً.

الثانية: أن تلك الظواهر من الممكن أن تحل بديلاً عن العروض.

وفي المثال السابق، نجد أن قُدامة بن جعفر يشير إلى أن كلمة «مأبورة» جاءت على هذا الوزن الصرفي من أجل كلمة «مأمورة»، حتى تتطابقا صوتياً. كما يقرر أن الوضع كان من الممكن أن يتغير إذا قلنا «مؤبرة»، حيث سيتطلب ذلك أن تأتي الكلمة الأخرى على صيغة «مؤمرة»، ليتم التطابق الصرفي بين الكلمتين حتى تتآزر ظاهرة التجنيس مع هذا التطابق في توليد موسيقى إيقاعية تضاف إلى تساوي الأزمنة داخل ظاهرة التقسيم.

ومن تحليل رأي قدامة السابق، نجد أن القائل في المثال النثري المضروب أو في أية أمثلة أخرى، يجب أن يستند إلى المحور الرأسي للكلام، كما عند جاكوبسون، أي المحور الذي يطلق عليه «محور الاختيار». لأنه دون الاستناد إلى المحور، سوف تتوقف إمكانية الاختيار بين المرادفات أو الصيغ الصرفية المتعددة للكلمة الواحدة، مما يقلل أن ينفي ظاهرة التطابق الصرفي. وبذلك يصبح محور الاختيار هو العامل الأساسي في إنتاج ظاهرة التقسيم، التي تعتمد على الترصيع والتطابق الصرفي معاً.

ولقد تصور ابن سينا أيضاً العديد من أشكال الإيقاعات، التي يمكن أن تطرأ على النص النثري نتيجة للتقسيم، بالإضافة إلى ظاهرة التطابق الصرفي. فهو يقرر أن للعرب أحكاماً أخرى في جعل النثر قريباً من النظم، وهو خمسة أحوال:

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر.

الثاني: معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة.

الثالث: معادلة ما بين الألفاظ والحروف، فإذا قال: بلاء جسيم، قال بعده: عطاء عميم (لا عرف عميم).

الرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده مثلاً: نوال عظيم، وإن كانت الحروف متساوية العدد.

الخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال: منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان المحددان ممتدان نحو هيئة واحدة، وهي إشباع الفتحة)[20].

فالتقسيم هنا يعتمد على تساوي الأزمنة بين أجزاء القول، بينما التطابق الصرفي (كما في بلاء ومناخ) يأتي على صيغة متقاربة صوتياً، وإن كانت مختلفة صرفياً. فالاختلاف الصرفي بين وزني (فعال) و(مفعل)، يتشاى صوتياً نتيجة تشابه موضعي حرفي المد في الكلمتين. كما أن ابن سينا في إشارته إلى ضرورة معادلة ما بين أقسام الكلام في «عدد الألفاظ المفردة»، إنما يؤكد على ضرورة تقارب المسافات الزمنية التي يمكن أن يشغلها كل قسم، وفي ذلك تأكيد على شرطه الأول: أي «معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول أو القصر». أما في تأكيده على ضرورة التناسب بين المقاطع المحدودة والمقصورة، ففيه إشارة ذكية إلى أهمية الاستناد إلى التركيب الصرفي المتطابق، والذي يعطي إيقاعاً لأقسام الكلام.

على أن ظاهرة الترصيع حين تتخلى عن وظيفتها (كقافية)، لتعتمد على التجنيس الداخلي، فإن تكرار حرف معين على مسافات زمنية متقاربة سوف يولد إيقاعاً جديداً على الخطاب النثري، فإذا

ما أضيف إلى الخطاب الشعري فسوف ينتج قيمة إيقاعية مضافة. وهناك شاهد شعري على ذلك، يتمثل في قول الأعشى:

محشٍ مجشٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً كتيس ظباء الحُلَّب العُدوانِ

والتجنيس الداخلي في هذا البيت يتم داخل إطار عروضي، حيث يقوم الحرف الواحد (الشين هنا) يدور التفعيلة العروضية، إذ يتكرر على مسافات متقاربة في عجز البيت. يتضافر معه - بالطبع - ظاهرة نحوية هي ظاهرة التنوين التي تتحول إلى ما يشبه القافية، بالإضافة إلى تكرار حرفي (اللام والواو).

ومن الظواهر البلاغية التي تحدث نوعاً من الإيقاع النفسي، أو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية، ظاهرة «المقابلة». والمقابلة - طبقاً لتعريف قدامة - هي أن (يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة. فيأتي من الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك، كما قال بعضهم:

«فواعجباً، كيف اتفقنا فناصحٌ وفي، ومطويٌّ على الغلِّ غادرُ».

فقد أتى بإزاء كل ما وصفه من نفسه بما يضاده على الحقيقة من عاتبه، حيث قال بإزاء «ناصح» مطوي على الغلِّ، وبإزاء «وفي» غادر)[21].

والموسيقى الداخلية التي نبعت داخل النص السابق، لم تنتج عن اتباع القواعد بل عن طريق الخروج عليها. فإذا كانت الموسيقى الخارجية تنتج عن مبدأي: التكرار والتوقع، فإن الموسيقى الداخلية تتأسس بتشويش مبدأ التوقع - بشكل عام - أكان داخلياً أم خارجياً،

(هو هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع)[22]، وحيث أن القيمة الحقيقية للإبداع لا تكمن في العلاقات الصوتية ذاتها، بل في التهيؤ النفسي، كما يقرر رتشاردز، وإذا كان المؤثر الجديد يأتي دائماً بإشباع للتوقع، فإن المفاجأة واختلاف التوقع لا يقلان أهمية عن إشباعه، إذ أن الإشباع المستمر يحدث فتوراً وإعراضاً. وهذا هو ما تحدثه المقابلة حيث تجمع بين الشيء ونقيضه، فتنتج تلك الموسيقى الداخلية التي تعقب مفاجأة كسر التوقع.

ويقدم قدامة مثالاً آخر من الشعر، لتوضيح الإيقاع الذي يتولد عن تقابل المعاني، محدثاً مفاجأة و«إرباكاً لذيذاً» للذهن إن جاز التعبير، من خلال هذين البيتين:

جزا الله عنا ذات بعل تصدقت   على عزب حتى يكون له أهلُ
فإنا سنجزيها كما فعلت بنا   إذا ما تزوجنا وليس لها بعلُ

فيقرر أن الشاعر قد أجاد (حيث وضع مقابل المرأة «ذات بعل» وهو «لا زوج له»، أن يكون هو «ذا زوج» في وقت «عزب» المرأة. وقابل حاجته وهو عزب بحاجتها وهي عزبة، من غير أن يغادر شرطاً، ولا أن يزيد شيئاً)[23].

والمقابلة في البيتين السابقين ليست بين صفات مختلفة أو متناقضة فقط، ولكنها - طبقاً لتحليل قدامة - تجمع أيضاً بين صفات متطابقة. وهذا الجمع بين المؤتلف والمختلف هو ما يؤدي إلى تكرار المفاجأة، التي تؤكد على مبدأ كسر التوقع، مما ينفي الرتابة عن السياق النفسي، ويولد تلك الموسيقى الداخلية التي تحدثها مختلف التقابلات بالاتفاق أو بالاختلاف.

وإلى جانب ظاهرة «المقابلة» تأتي ظاهرة «المطابقة»، وإن كانت

أقل تأثيراً، لأنها تمضي في كسر التوقع باتجاه واحد، هو اتجاه المختلف وحده. وهنا، فإن المطابقة تعمل بنصف طاقة المقابلة، التي تتحرك في اتجاهين مختلفين في وقت واحد.

وهناك أيضاً ظاهرة «الالتفات»، وهي من الظواهر البلاغية التي تنتج موسيقى داخلية، نتيجة كسر التوقع، إذ تنتقل بالذهن من «الغياب إلى الحضور»، أو من «الحضور إلى الغياب». وأبرز مثال على ذلك سورة الفاتحة: ﴿**بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، إياك نعبد...**﴾. فالآية هنا تنتقل بنا من الحديث في حالة الغياب، إلى استدعاء المخاطب (بفتح الطاء)، وهو هنا الذات الإلهية، مما يكون له أثر موسيقي في الذهن.

و«الالتفات» من أساليب العرب القديمة، وقد ورد في قول امرئ القيس:

تطاول ليلك بالإثمد ونام الخلي ولم ترقد
وبات وباتت له ليلةٌ كليلة ذي العاثر الأرمدِ
وذلك من نبأ جاءني وخبّرته عن أبي الأسودِ

وقال الزمخشري: وقد التفت امرؤ القيس التفاتات في ثلاثة أبيات. ثم قال: وتلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد)(24).

ويرد في «معجم النقد العربي القديم» أنه لعل الأصمعي أول من سماه التفاتاً، وأدخله ابن قتيبة في باب «مخالفة ظاهرة اللفظ معناه». وقال المبرد: «والعرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب». والالتفات أيضاً هو انتقال من

معنى يكون فيه إلى معنى آخر. وقد سماه ابن وهب «الصرف»، وسماه ابن منقذ «الانصراف»، وسماه قوم «الاعتراض». وقد تحدث عنه قدامة في «نعوت المعاني»، وقال: (هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنه يعترضه إما شك أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله أو سائله يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدمه، فإما يؤكده وإما يذكر سببه أو يحل الشك فيه)[25]. وهذا هو الاعتراض أو الرجوع، وقد عده العسكري النوع الثاني من الالتفات ويتضح أن الالتفات لم يكن واضحاً عند قدامة والعسكري وضوحه عند المتقدمين.

ومن مناقشة أقوال البلاغيين القدامى، نجد أن الالتفات يشتمل على مجموعة من الدلالات التي نرى أن لكل جانب منها قدر من الصحة. فالظاهرة تشتمل - ضمنياً - على معنى: الاستدراك - الرجوع - الاعتراض - الانفصال - العدول - الصرف - الانصراف - المخالفة - الانتقال. على أن من المؤكد أن الالتفات يشير إلى وجهتين رئيسيتين:

أولاً: الانتقال من الشاهد إلى الغائب، أو العكس.

ثانياً: الانتقال من معنى إلى معنى آخر يتم استدراكه.

ومن الطبيعي أن الوجهتين السابقين يتبعان قاعدة كسر التوقع، نتيجة الرجوع والمخالفة، مما يؤدي إلي تولد نوع من الإيقاع الذي ينتج عن المفاجأة.

على أننا في نهاية رصد الظواهر الموسيقية في التراث النقدي والبلاغي، والعلاقة بين الوزن العروضي والأدوات الإيقاعية الأخرى، التي اتخذت دوراً هامشياً في الماضي، نجد أنه كان من الطبيعي أن يصبح الوزن هو الظاهرة المهيمنة على القصيدة العربية، لقرون طويلة، وقد أدى قدم الفن الشعري الذي كرس تلك الظاهرة بامتداد الزمن، إلى

أن يضيف - نتيجة لهذا الامتداد - أسباباً أخرى لتفحص شعرية النص. (فالفنون المحايثة له «الخطابة - السجع - المقامات...»، والعوامل الخارجية الضاغطة على مجاله «القرآن - الأحاديث - الوصايا - التوقيعات - الأمثال»، وهي من مجالات الدين والمجتمع، كانت تضطره إلى إبراز سماته المتمحورة في النظم «الوزن - القوافي - ترتيب المعاني - أغراض...»، فصار النظم بالضرورة مرادفاً للشعر)[26].

وطبقاً لمجمل التصورات السابقة عن حد الشعر وموسيقاه، فإننا نجد أن (الشكل الموسيقي الموروث، قد التزم بمجموعة من التكرارات الصارمة، حيث يقوم هذا الشكل على الالتزامات الآتية:

أولاً: تكرار وحدة صوتية معينة هي «وحدة الإيقاع»، التي تتألف مما عُرف في العروض العربي باسم «التفاعيل». وتتألف التفعيلة من توالي مجموعة من السواكن والحركات على نحو معين.

ثانياً: تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية مركبة، هي «البيت» الذي يتألف من عدد محدود من التفاعيل.

ثالثاً: تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات (الساكنة والمتحركة) في نهاية كل بيت... وهذه هي القافية.

رابعاً: وهناك نوع ثانوي من التكرار، ليس في أهمية الثلاثة السابقة وصرامتها، وهو الالتزام بتكرار صيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة في البيت، وهذه التفعيلة تسمى «الضرب»[27].

الإيقاع الصوتي للحروف

بعد تطور الدراسات اللغوية الحديثة، وظهور علم «الفونطيقا»،

عُنى علماء الصوتيات في الغرب بدراسة السمات الصوتية والأسلوبية داخل النص الأدبي بحثاً عن العلاقات النغمية التي تربط عناصر النص، فنراهم يحصون أنواع الأصوات المتحركة والساكنة في بيت من الشعر، ويقيمون بينها نسباً يستخرجون بفضلها ما يسمونه «الانسجام الصوتي»، الذي ينشأ عن توزيع الأصوات المتحركة، ثم انسجام المحاكاة الناجم عن مطابقة واقع الأصوات الساكنة، لإحساسنا بالشيء الذي نتحدث عنه، على نحو قد توحي به السينات المتتابعة مثلاً بصفير الريح[27]. وإذا كانت تلك الدراسة ممكنة الآن نتيجة تطور معامل الصوتيات، بما تحتويه من أجهزة متقدمة، فإن هاجس دراسة الظاهرة الصوتية ظل يؤرق نقاد ودارسي الأدب منذ أقدم العصور، وقد اتسمت آراء هؤلاء النقاد بأنها انطباعية، تعتمد على الذوق الشخصي بالأساس. وكان من الطبيعي أن تظل تلك الآراء أشبه بجزر منعزلة، في غياب نظرية علمية شاملة تجمع شتات تلك الظاهرة.

لقد شغلت فكرة «الدلالة الصوتية للحروف»، أو ما أطلق عليه «مشابهة الحروف للمعنى»، حيزاً كبيراً من اهتمام البلاغيين العرب القدامى، الذين سبقوا مالارميه في تصوره عن أن «أصوات الكلمات هي معناها». وقدربط الزمخشري بين بعض الأصوات ومعانيها، بتقريره - مثلاً - (أن الأفعال التي تبدأ «بنون وفاء» تفيد معنى المضي والنفاذ. كما ربط ابن سينا بين أصوات اللغة والأصوات الطبيعية، فالشين في رأيه تسمع عن «نشيش الرطوبة، وعن نفوذ الرطوبات في خلل أجسام يابسة، نفوذاً بقوة»)[28]. وتظل فكرة الربط بين الدلالة الصوتية والدلالة الطبيعية، هي الشغل الشاغل للفلاسفة والبلاغيين، على اختلاف أزمنتهم وتوجهاتهم، بحثاً عن ذلك العامل الخفي الذي يؤدي إلى ظاهرة «الانسجام الصوتي».

على أنه من المهم الإشارة إلى طبيعة الحروف، وما يستتبعها من

أصوات، والتي تتكون منها اللغة العربية، حيث يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

(**أولاً**: الحروف الصوتية الصائتة.

ثانياً: حروف المد، أو الحروف الهوائية.

ثالثاً: الحركات، أو حروف المد القصيرة.

والحروف في العربية ضربان:

أحدهما لتنويع أصول المغنى، وهي الحروف الصائتة.

و**ثانيهما** لتنويع المعنى الواحد على حسب أحواله وملابساته للفاعل والمفعول والصيغة، وللماضي والمستقبل وغير ذلك، وهذه هي حروف المد الطويلة)[29].

وإذا كانت حروف المد تقوم بدور أساسي في عملية تنغيم الكلام، وإضفاء صيغة إيقاعية على النص، فقد رصد البعض أن لها وظيفة تعبيرية وصوتية أو موسيقية، إذ أنها (تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها. وقد رأى البلاغيون القدامى أن في اللغة أصواتاً شديدة، وأخرى رخوة، وأقاموا علاقة بين الأصوات الطبيعية، والأصوات البشرية....... فبينما يميل البدو إلى الأصوات الشديدة، أي السريعة النطق والحاسمة، فإن أهل الحضر يميلون إلى الأصوات الرخوة، بما فيها من ليونة)[30].

ورغم انتشار التصور السابق عن العلاقة بين الصوت الإنساني المتمثل في الحروف، والصوت الطبيعي المتمثل في أصوات الظواهر الخارجية التي تزخر بها البيئة المحيطة بالإنسان، إلا أنها لم تأخذ شكل الإطار متعدد الجوانب إلا عند ابن جني. ففي كتاب «الخصائص»،

يتناول تلك الظاهرة بمزيد من التفصيل، عبر أكثر من زاوية رؤية، مما أسبغ بعضاً من العمق على نتائجه التي توصل إليها، وإن ظلت في النهاية، نتيجة لغياب الرصد العملي، أشبه «برؤوس الموضوعات» منها إلى «نظرية صوتية» متكاملة. وبالتالي، فإننا يمكن أن نعتبر ما توصل إليه بمثابة نقطة بدء مناسبة، لإجراء المزيد من الدراسات العملية والإحصائية، للوصول إلي نتائج علمية لا تخضع للذوق الفردي أو النظرة المفرطة في الذاتية.

وابن جني يشير - بداية - إلى ملاحظة ثاقبة، حين يقول أن (العرب لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل)[31]. وتلك الملاحظة تشكل رؤية البلاغيين العرب لطبيعة الحروف، التي يرون أنها تتدرج قوة وضعفاً من حرف إلى آخر، كما أشار الزمخشري من قبل. ونظراً لاختلاف الأفعال قوة وضعفاً، فإنه يصبح من الملائم أن تتكون الكلمات التي تدل على تلك الأفعال من حروف، تتفق في طبيعتها مع قوة أو ضعف الفعل الذي تعبر عنه. وبذلك فإن الدلالة ترتبط عضوياً بصوت الكلمة كما يرتبط الفعل بجرسها. وحين يتتبع ابن جني تلك الظاهرة فإنه يرى أن (مقابلة الألفاظ بما شاكل أصواتها من الأصوات، فباب عظيم واسع.... وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأصوات المعبر بها عنها، فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها. من ذلك قولهم: خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب، والقضم للصلب اليابس... وعليه قول أبي الدرداء: «يخضمون ونقضم والوعد الله»؛ فاختاروا الخاء لرخاوتها - الرطب، والقاف - لصلابتها - لليابس، حذواً لمسموع الأصوات على مسمع الأحداث)[32]. ثم يستطرد ابن جني في سرد العديد من الأمثلة التي تؤكد وجهة نظره، حتى كاد أن يغطي حروف الأبجدية كلها، مما يتطلب دراسة إحصائية متعمقة لفرضيته. وها هو يقرر - في هذا

الصدد - أن (من ذلك قولهم النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، فجعلوا الحاء - لرقتها - للماء الضعيف، والخاء - لغلظتها - لما هو أقوى منه... ومن ذلك «القَدّ» طولاً و«القَطّ» عرضاً، وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعاً من الدال) [33]!!.

ثم يتوسع ابن جني في دراسة الظاهرة، ليس من خلال المقارنة بين كلمتين، وإنما يتجاوز ذلك إلى دراسة ثلاث كلمات، تشير إلى ثلاثة من الأفعال الثلاثية التي تقع في الزمن الماضي. وهذه الأفعال تتشابه في حرفين الأول والثاني، وتختلف في الحرف الأخير والحروف الثلاثة هي: التاء، والدال، والطاء وجميعها حروف سقف حلقية فهو يقول: (ومن ذلك قولهم: «قرت» الدم، و«قرد » الشيء.

و«قرط». فالتاء أخف الثلاثة، فاستعملوها في الدم إذا جف، لأنه قصد ومستخف في الحسّ عن «القرد» الذي هو النباك في الأرض ونحوها. وجعلوا الطاء - وهي أعلى الثلاثة صوتاً - للقرط الذي يسمع. ومن ذلك قولهم «الوسيلة» و«الوصيلة»، والصاد - كما ترى - أقوى صوتاً من السين، لما فيها من الاستعلاء. و«الوصيلة» أقوى معنى من «الوسيلة»، وذلك أن التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة... فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها للمعنى الأضعف. انظر صعد وسعد، وصد وسد، والقسم والقصم) [34].

وإذا كان ابن جني قد تناول في الأمثلة السابقة كلمات متحالفة في المعنى، قل ذلك أو كثر، فإنه في موضع آخر قد استعمل كلمات متخالفة في حرف، ومتشابهة في باقي الحروف، لكنها رغم ذلك مقاربة دلالياً، بمعنى أنها تقيد معنى واحد. (ومن ذلك قولهم: قد جفا الشيء يجلو، وقالوا: جفا الوادي بغثائه، ففيهما - كليهما - معنى الجفاء لارتفاعهما، إلا أنها استعملوا الهمزة في الوادي لما هناك من حفزة وقوة دفعة) [35].

ثم ينتقل وجهة أخرى، في دراسته الظاهرة مشابهة الحروف لمعناها، حين يستعرض - هذه المرة - ثلاثة تراكيب لغوية، تعبر عنها ثلاثة أفعال: ق ط ر، ق د ر، ق ت ر، والملاحظ أن حروف الأفعال متشابهة الأول والآخر، مختلفة الحرف الأوسط. وهو يقرر أن (التاء خافية متسفلة[**]، والطاء سامية متصعدة، فاستعملتا، لتعاديهما - في الطرفين، كقولهم «فتر الشيء» و«قطره». والدال بينهما، ليس له صعود الطاء ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطة بينهما)[36].

إلا أن هناك ملاحظة طريفة لابن جني فيما يتعلق بترتيب الحروف داخل الكلمة الواحدة، حيث تختلف من وجهة نظره - أماكن وجود كل حرف طبقاً لطبيعته الصوتية. فهو يقول: (ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر، والحكمة أعلى وأصنع. وذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيباً، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب)[37].

وإذا كانت تصورات ابن جني السابقة تتسم بقدر من الموضوعية، فإن بعض آرائه كانت مغرقة في العمومية والمجانية، حيث لم تعتمد سوى على ذائقته الشخصية. منها - مثلاً - تصوره عن فعل «شدَّ الحبل» ونحوه، (فالشين بما فيها من التفشي تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشد والجذب وتأريب العقد، فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، لاسيما وهي مدغمة، فهو أقوى لضعفها، أول على المعنى الذي أريد بها)[38]. ومن الواضح أنه يحاول أن يخضع الظاهرة اللغوية للفرضية، وليس العكس، وبذلك تتجلى النزعة الذاتية في هذا الموضع تحديداً.

ثم يصل ابن جني إلى نتيجة تتطلب إثباتاً، وهي أن العرب قد

«أسمت الأشياء بأسماء أصواتها». وهو يضرب لذلك عدداً من الأمثلة التي تؤكد تلك النتيجة، (فالخاز باز - أي الذباب - لصوته، والربط لصوته، وإنما الخاقباق لصوت الفرج عند الجماع.. وهيقم البحر (أي صوت اضطراب البحر) وذلك لصوته... كل ذلك وأشباهه إنما يرجع في اشتقاقه إلى الأصوات. والأمر أوسع)[39]. فكأن مبدأ «التواطؤ» الذي تبني عليه اللغة، إنما هو تواطؤ مشروط بضرورة مشابهة الحروف لمعاني كلماتها، وهذا الشرط ينسحب عند ابن جني على كل أفعال وكلمات اللغة العربية. ومعنى ذلك بالضرورة أن الحروف هي «حالات أكثر منها أصواتاً»، تتراوح بين القوة والضعف، وبين الشدّة واللين. فإذا دخل حرف أو أكثر كلمة ما، فإن تلك الكلمة سوف تكتسب صفة الحرف أو الحروف التي شكلتها ليصبح شكل الكلمة هو معناها. يقول ابن جني (ومن طريف ما مرّ بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها، ولا يحاط بقاصيها، ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والراء، واللام، والنون، إذا ما مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير، فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما. من ذلك (الدلف) للشيخ الضعيف، والشيء التالف، والطليف، و(الظليف) المجان وليست له بصمة الثمين، و(الطنف) لما أشرف خارجاً عن البناء وهو إلى الضعف، لأنه ليست له قوة الراكب الأساسي والأصل. والنطف: العيب (وهو إلى الضعف)، والدفق: المريض... ومنه (التُرفة) لأنها إلى اللين والضعف، وعليه قالوا: الطرف، لأن طرف الشيء أضعف من قلبه وأوسطه... ومنه الفتور للضعف، والرفت للكسر، والرديف لأنه ليس له تمكن الأول. ومنه الطفل للصبي لضعفه، والطَفْل للرَخْص)[40].

على أن الدلالة الصوتية للحروف تتطلب نوعاً من الضوابط، التي تناولها العديد من الفلاسفة والبلاغيين، فابن دريد يقول في

«الجمهرة»: (اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان عنها إذا تباعدت، لأنك إذا استعملت اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الدلالة، كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة)[41]. ورغم دقة تلك الملاحظة، إلا أن ابن جني حين تبنى ذلك الرأي، فإنه افترض أن هناك نوعاً من الاختلاف بين الحروف يكون مذموماً مثل اتفاقها. فتحت ما أسماه «باب تدافع الظاهر» يقول ابن جني: (هذا باب من اللغة له أقسام. فمن ذلك استحسانهم لتركيب ما تباعدت مخارجه من الحروف، نحو الهمزة مع النون، والحاء مع الباء، نحو «آن ونأى»، و«حب وبح». واستقباحهم ما تقارب من الحروف، نحو: صس، سص، طث، ثط. ثم إنّا من بعد نراهم يؤثرون في الحرفين المتباعدين أن يقربوا أحدهما من صاحبه ويدنوه إليه. وذلك نحو قولهم في سويق: صويق، وفي مساليخ، مصاليخ، وفي السوق: الصوف... ونحو ذلك مما أدنى فيه الصوتان أحدهما من الآخر، على ما قدمناه من إيثارهم لتباعد الأصوات، إذا كان الصوت مع نقيضه أظهر منه مع قرينه ولصيقه. لذلك، كانت الكتابة بالسواد في السواد خفية، وكذلك سائر الألوان)[42]. ويلحظ ابن جني في هذا الصدد أن العرب (قد علموا أن إدغام الحرف في الحرف أخف عليهم من إظهار الحرفين. ألا ترى أن اللسان ينبو عنهما معاً نبوة واحدة، نحو قولك: شدّ وقطّع وسلّم)[43].

ومن الطبيعي ألا تكون آراء ابن جني فيما يختص بتناسب الحروف وملاءمة تجاورها معاً، هي مجرد آراء شخصية، فهي تعبر عن الذائقة اللغوية العربية. وقد أدت سيادة تلك الآراء إلى تأسيس علم كامل، يبحث في مثل تلك المسائل اللغوية هو علم الفصاحة، والذي كانت لآراء عبدالقاهر الجرجاني فيه اليد الطولى على أنه من المهم أن تجرى العديد من البحوث الصوتية المعملية المتعمقة لإثبات فرضية ابن

جني عن نظريته في «مشابهة الحروف للمعنى». فإذا ثبتت صحة تلك الفرضية عملياً، فمن المؤكد أننا سنضع أيدينا على نظرية لغوية عميقة، قد تعيد النظر في الأسس التي يقوم عليها مبدأ «التواطؤ اللغوي».

الحراك اللغوي والموسيقى الداخلية

اهتم عدد غير قليل من البلاغيين والنحويين القدامى بالتدليل على أثر النحو في تغيير طبيعة الكلام، وإحداث قدر من الانحراف اللغوي، نتيجة لاستخدام بعض الظواهر النحوية، وهو ما يطلق عليه بالتعبير الحديث «النحو الوظيفي». حتى أن بعض تلك الظواهر قد حيرت الكثيرين، فيما يتعلق بمجال دراستها، وهل تنتمي إلى حقل النحو، أم تندرج تحت درس البلاغة، ثم ظاهرة التقديم والتأخير أو الحذف على سبيل المثال.

ومن الطبيعي أن النحو الوظيفي يشتمل على تلك الظواهر، على العكس من النحو العلاماتي/ الإعرابي، الذي قد تلتبس فيه الأمور فيما يتعلق بظاهرة الحراك النحوي، التي تؤثر في طبيعة القول، وبهذا التصور، يبدو الأمر وكأن النسق النحوي يمثل بنية عميقة للنسق البلاغي.

وقد انتبه إلي التصور السابق والخاص بالعلاقة بين النسق النحوي والنسق البلاغي، كل من ابن جني في كتاب «الخصائص» وعبدالقاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز». وقد وصل الأمر بعبدالقاهر إلى أن يقدم الحراك النحوي علي الحراك البلاغي، ويعده مرتكزاً أساسياً في إعجاز النص القرآني. وتتمثل فاعلية النسق النحوي عند الانحراف الذي تحدثه بعض الظواهر النحوية في الخطاب اللغوي، في

إضفاء نوع من الإيقاع النفسي الباطن على هذا الخطاب، فيما نسميه بـ «الموسيقى الداخلية»، التي تعتمد بالأساس علي تموجات المعنى داخل الذهن، لا على الإيقاع الصوتي كما يتصور البعض.

ولهذا، فإن عبدالقاهر حين رصد العلاقة بين النظم والنحو، رأى أن «النظم» هو (أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل اعلى قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها[44]. ثم يشير عبدالقاهر في موضع آخر إلى بعض أبيات للبحتري، لكي يؤكد على أهمية النسق النحوي في التأثير على طبيعة النظم داخل الخطاب اللغوي:

بلونا ضرائب من قد نرى	فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا	ت غَرماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقل في خلقني سؤدد	سماحاً مرجى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخاً	وكالبحر إن جئته مستثيبا

فيقول عبدالقاهر: (اعمد إلى قول البحتري، فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد وانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها «علم النحو» فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى ما يوجب الفضيلة)[45]. وبذلك تصبح الظواهر النحوية التي تطرأ على النسق اللغوي، إن وجوباً أو جوازاً، ذات أثر بلاغي، حسبما ندرك من رأي عبدالقاهر. وهي ملاحظة كان من الممكن أن تكون ذات أثر خطير على التصورات البلاغية السلفية، لكن هذا الأثر ظل محدوداً نتيجة لأن الظرف الذاتي الذي تمثله عبقرية

عبدالقاهر، ثم في غياب الظرف الموضوعي، الذي عمقت غيابه ذاكرة «الإنشاد» ونظراً لأننا ننشد بالأساس دراسة الظاهرة الصوتية، وما يطرأ عليها من إيقاعات، ولأن الظاهرة النحوية ذات أثر في هذا الصدد، لذا تلزم الإشارة إلى أن (دراسة الأداء، أي دراسة بنية السطح، تقدم التفسير الصوتي للغة، أما دراسة الكفاءة - أي بنية العمق - فتقدم التفسير الدلالي لها[46]. وعلى ذلك، فإن دراستنا لبعض الظواهر النحوية، مثل التقديم والتأخير، والحذف، إنما تتم بهدف الوقوف على ما تحدثه داخل الخطاب الأدبي من إيقاع يتوازى مع الظاهرة البلاغية، دون أن يكون جزءاً منها، وينضاف إلى الظاهرة الصوتية باعتباره إيقاعاً، دون أن يكون من مادتها. فالموسيقى الداخلية - كما سنوضح في موضع لاحق - هي الإيقاع النفسي الذي تتضمنه اللغة، حين تعبر عن تجربة شعورية ما، ويتم إدراكها بواسطة الذهن لا الأذن، وهذه الموسيقى هي نتاج ظواهر عديدة: نحوية - بلاغية - صرفية - دلالية.

التقديم والتأخير

ربما كانت ظاهرة التقديم والتأخير، باعتبارها أحد مظاهر النحو الوظيفي، أي نحو المعاني لا نحو القواعد، هي الأهم في إحداث نوع من الانحراف/ الإزاحة في طبيعة اللغة، كما أنها الأكثر تأثيراً في إنتاج الموسيقى الداخلية. لذلك، فإنه يمكن أن نعدها ظاهرة ضامّة، أي تحتوي بداخلها على العديد من الظواهر الجانبية. ومن المعروف أن التقديم والتأخير يأتي على ضربين: (أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار، الأول كتقديم المفعول على الفاعل تارة، وعلى الفعل الناصبة أخرى، كضرب زيداً عمرو، وزيداً ضرب عمرو. وكذلك الظرف نحو: قام عندك زيد، وعندك قام زيد. وكذلك الاستثناء، نحو:

ما قام إلا زيداً أحد، ولا يجوز تقديم المستثنى على الفعل الناصب له. لو قلت: «إلا زيداً قام القوم» لم يجز، لمضارعة الاستثناء للبدل... ومما يصح تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ نحو: قائم أخوك. ويجوز تقديم المفعول له على الفعل الناصبة، نحو قولك: طمعاً في برك زرتك)[47].

تلك هي رؤيا نحو القواعد للظاهرة التي تتردد بين النحو والبلاغة، وهي: التقديم والتأخير، وما تشتمل عليه من ظواهر جانبة. وقد تناول عبدالقاهر تلك الظاهرة بمزيد من التفصيل، كما قام برصد تأثيراتها على النسق البلاغي، مع قياس الانحراف الذي تحدثه في المعنى. وهو يحدد - بداية - (أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه... وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له باباً غير بابه وإعراباً غير إعرابه...)[48].

وقد احتفى عبدالقاهر بظاهرة التقديم والتأخير، بل إنه - بشكل ضمني - قدمها على الاستعارة من ناحية تأثيرها علي المعنى. وفي هذا المجال، فإنه يستشهد بأبيات لإبراهيم بن العباس:

فلو إن نبا دهرٌ، وأنكر صاحبٌ   وسُلط أعداءٌ، وغاب نصيرُ
تكون عن الأهواز داري بنجوةٍ   ولكن مقادير جرت وأمورُ
وإني لأرجو بعد هذا محمداً   لأفضل ما يُرجى أخٌ ووزيرُ

فيقول: (وإن ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ثم تنتقد السبب فتجده إنما كان من أجل تقديم الظرف «إذ نبا» على عامله الذي هو «تكون»، ثم أنه نكر الدهر)[49]. فعبدالقاهر يرد جمال الأبيات السابقة لا إلى البلاغة، وإنما إلى تلك الخصائص النحوية للتقديم والتأخير،

والتي أحدثت تموجات خفية في المعنى، مما أضفى عليه إيقاعاً نفسياً من نوع خاص، وإن لم يصرح بذلك.

وإذا كان الشاعر في الأبيات السابقة قد قدم الظرف على الفعل الناسخ، فإن هناك نوعاً آخر من التقديم والتأخير، يعتمد على تقديم المفعول على الفاعل، ويحدث نفس الأثر الداخلي، كما في الآية الكريمة: ﴿**إنما يخشى الله من عباده العلماء**﴾، بالإضافة إلى حالات أخرى، يلزم فيها التقديم والتأخير مثل وجوب تأخير المبتدأ إذا كان نكرة، وكان الخبر عنه ظرفاً، نحو قولهم: (عندك مال)، و(عليك دين). فهذه الأسماء كلها مرفوعة بالابتداء، ومواضعها التقديم على الظروف التي قبلها، التي هي إخبار عنها.

ويشير عبدالقاهر في مجال إعجابه بالأثر الذي تحدثه ظاهرة التقديم والتأخير، إلى بيت لابن المعتز تتضح فيه مزية الحراك النحوي للنسق اللغوي:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فيقول عنها: (فإنك ترى هذه الاستعارة - على لطفها وغرابتها - إنما تم لها الحسن بما توخى الشاعر، في وضع الكلام من التقديم والتأخير)[50]. وبذلك، فإنه يفصل بين الإيقاع النفسي الذي ينتج عن تموجات المعنى، نتيجة لظاهرة النحوية، والإيقاع الحسي الذي يصحب النظم الموزون بما فيه من بديع واستعارات. وللتأكيد على ذلك التصور، فإننا نسوق ما ورد على لسانه في «دلائل الإعجاز»، للرد على منكرٍ للوزن: (فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يُتغنى في الشعر ويُتلهى به، فإنّا إذا كنا لم ندعه إلي الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلي اللفظ الجذل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد

إلى المعنى الخسيس فتشرفه، والى الضئيل فتفخمه، وإلى العاطل فتحليه، وإلى الشكل فتجليه، فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر. فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا راجعنا القول فيه)[51]. فعبدالقاهر - في النص السابق - لم يكن يعول كثيراً على الوزن، باعتباره حاجة فائضة عن شعرية النص، حتى أنه انحاز للظاهرة الشعرية على حساب الخاصية العروضية، حيث أن وجود الوزن - كما يتصور - ليس إلا أمراً عارضاً، ولا تتعلق به شروط شعرية النص. وبالتالي، فإنه - في هذا الرأي - قد تجاوز الوزن إلى مفهوم الموسيقى الداخلية، التي أشار إليها دون أن يسميها، إذ رصدها كم رصد مسبباتها.

وفي هذا الصدد، فإن عبدالقاهر يستعرض أثر الحراك النحوي على الظاهرة البلاغية المتمثلة في الاستعارة، حين يستعرض سر إعجاز التعبير القرآني: ﴿**اشتعل الرأس شيباً**﴾. فهو يرى أن هذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام، ليست لمجرد الاستعارة، ولكن لأنه سُلك بالكلام طريق، يُسند الفعل فيه إلى شيء)[52]. إنه يشير في لمحة ذكية إلى أننا لو ألغينا من النص ظاهرة التقديم والتأخير، لما تغيرت طبيعة الاستعارة داخل النص القرآني السابق. ففي هذه الحالة، سيصبح النص على هذه الصورة: «الشيب اشتعل في الرأس»، لكن هذا النص سيفقد بالضرورة ما هو أهم من الخيال الاستعاري، وهو الإيقاع النفسي الذي انتفى بانتفاء الظاهرة النحوية. فالنصان في كلا الحالين لم يختلفا من وجهة النظر البلاغية، حيث اشتمل كل منهما على استعارة، لكنهما متخالفان معنوياً، إذ يستند الفعل في الحالة الأولى إلى «شيء» وهو بذلك يفيد معنى «الشمول». ومثل ذلك قول الله تعالى عز وجل: ﴿**وفجرنا الأرض عيوناً**﴾، فقد أفاد ذلك أن الأرض قد تفجرت عيوناً كلها، بينما لو قيل «تفجرت عيون من الأرض»، لما

أفاد ذلك معنى الشمول، بل التخصيص، والفارق المعنوي بين الحالين هو الذي يضفي على النص سحراً من نوع خاص، ليس استعارياً أو بلاغياً، لكنه إيقاع باطني تتحرك به نفس السامع، وهو ما نطلق عليه «الموسيقى الداخلية» وهي موسيقى نستقبلها بالذهن أو بالحدس، دون أن تمر عبر الأذن.

ويستطرد عبدالقاهر في تناوله لتلك الظاهرة قائلاً: (واعلم أنه في الآية الأولى شيئاً اخر من جنس النظم، وهو تعريف «الرأس» بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة... ولو قيل «اشتعل رأس»، فصرح بالإضافة، لذهب بعض الحسن)[53]. وهذه الملاحظة تدل على عبقرية نقدية، وقد اختار لها تعبيراً دقيقاً هو «الإضافة، من غير إضافة».

ثم ينتقل عبدالقاهر إلى نوع آخر من التقديم والتأخير، حيث يشير إلى حالة نحوية خاصة، يتم فيه الفصل بين إن وخبرها، من خلال تقديم بعض العناصر اللغوية المكملة، والتي تقوم بمثل هذا الفصل. وذلك في قول ابن المعتز:

وإني على إشفاق عيني من العدا لتجمع مني نظرة، ثم أطرقُ

فالعبارة في صورتها المألوفة: «وإني لتجمع مني نظرة»، وقد أدى الفصل الذي حدث نتيجة التقديم والتأخير، إلى نوع من الإيقاع النفسي لدى المتلقي. ورغم أن العناصر البلاغية لم تتأثر بذلك، حيث ظلت الاستعارة قائمة كما هي في الحالين، إلا أن الفارق يكمن في تلك التموجات التي طرأت علي المعنى.

وبعد أن يتبع عبدالقاهر ظاهرة التقديم والتأخير في مختلف تجلياتها، نجده قد توقف عند الرصد لا التحليل، ربما لأن الرصد لا يتطلب سوى قناعته الشخصية، بينما التحليل يتطلب نوعاً من القناعة

الجمعية، لم تكن ذاكرة الجماعة مهيأة لتقبل تلك الأفكار، التي كانت ستعيد إنتاج البلاغة العربية بالضرورة، وقد تهدم «الإنشاد» الذي لم تكن تلك الذاكرة مستعدة بعد للتنازل عنه. لكننا رغم افتقار آراء عبدالقاهر للتحليل، إلا أنه تجب الإشارة إلى أن عملية الرصد كانت تنم عن عبقرية لا تبارى. ولنراجع بعض ملاحظاته التي دونها في «دلائل الإعجاز»، والخاصة بمبدأ الحراك اللغوي، لتتأكد من تلك النتيجة، من خلال جهده التطبيقي:

1 - (يقول العباس بن الأحنف:

قالوا: خراسان أقصى ما يراد بنا ثم القفول، فقد جئنا خراسانا

انظر إلى موضع «الفاء»، و«ثم» قبلها).

2 - (ومثل قول ابن الدمينة:

تعاللتِ كي أشجي، وما بك علةٌ تريدين قتلي، قد ظفرتِ بذلك

انظر إلى الفصل والاستئناف في قوله: «تريدين قتلي، قد ظفرت بذلك»).

3 - (ومثل قول ابن البواب:

وإن قتل الهوى رجلاً فإني ذلك الرجلُ

انظر إلى الإشارة والتعريف في قوله: «فإني ذلك الرجل»).

4 - (ومثل قول جرير:

لمن الديار ببرقة الروحان إذ لا نبيعُ زمانا بزمانِ
صدع الغواني إذ رمين فؤاده صدع الزجاج، وما لذاك تدانِ

انظر إلى قوله: ما لذاك تدان») [54].

ثم ينهي عبدالقاهر ملاحظاته حول الظاهرة النحوية التي تتجلى في الأبيات السابقة، وتؤدي إلى نوع من الانحراف اللغوي، الذي يؤدي - بدوره - إلى حركة باطنة داخل نفس المتلقي. ومن الواضح أن هذا الانحراف يتحقق نتيجة «كسر التوقع» الخاص بالمعنى أو الدلالة. لذلك، فإنه يقرر أنه (ليس من بصير عارف بجوهر الكلام، حساس متفهم لسير هذا الشأن، ينشر أو يقرأ هذه الأبيات، إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه، يعجب ويعجب، ويكبر شأن المزية فيه) [55].

ومن الواضح أن عبدالقاهر قد اكتفى بالتلميح والإشارة، لأن الظرف الموضوعي - كما ذكرنا من قبل - لم يكن مهيأ لهذه الطفرة، التي تسمح بظهور نوع من الإيقاع الباطني، الذي يتعارض مع القيم العروضية السائدة، والتي ترسخها ذاكرة الإنشاد. وقد ظلت تلك الإشارات والتلميحات مختلفية ضمن أكداس الشروح والمتون والهوامش البلاغية، دون أن تثير انتباه أحد. ونحن نتصور أن المناخ السائد الآن، والذي تجاوز - بالفعل - الظاهرة العروضية، كفيل باحتضان الظاهرة الجديدة، التي اكتفى عبدالقاهر برصدها، وأصبح لزاماً علينا استكمال باقي الطريق في مجال التحليل والتفسير. وبذلك، تتحول تلك الظاهرة الجانبية لتصبح «ظاهرة مهيمنة» في عصرنا، باعتبار أن اللحظة الراهنة تمثل ظرفاً موضوعياً ملائماً، يمكن من خلال استنبات الظرف الذاتي الذي تم تجميده في العصور الكلاسيكية. وطبقاً لآراء عبدالقاهر الجرجاني، يمكن أن نصل إلى نتيجة هامة مؤداها أن: الموسيقى الداخلية تمثل البنية العميقة للنص، وهذه النتيجة على درجة كبيرة من الخطورة، فيما يتعلق بإيقاع الشعر.

الحـذف:

إن ظاهرة الحذف - بدورها - هي إحدى الظواهر النحوية الوظيفية، التي تجمع ما بين السمة النحوية والسمة البلاغية. وقد تم الاحتفاء بها في المدونات التراثية، باعتبارها إحدى المؤثرات الإيجابية على المعنى، لما تحدثه من حراك داخل النسق اللغوي. فهي تمثل قيمة جمالية مضافة داخل النص، كان النقاد القدامى يستشعرونها، دون أن يتمكنوا من توصيفها. ونحن نرى أن الإحساس بتلك الظاهرة هو إحساس نفس بالأساس، أما تأثيره الجمالي فيعتمد على مبدأ كسر التوقع فيما يتعلق بمسار المعنى، مما يمنح الشعور لذة خفية، تحدث نوعاً من «الموسيقى الداخلية» في هذا الشعور.

وقد احتفى عبدالقاهر بتلك الظاهرة، مثلما احتفى بالتقديم، والتأخير، فنراه في «دلائل الإعجاز» يورد شواهد جمة على أثر الحذف في الانحراف اللغوي، ويؤكد على التأثير الجمالي لهذه الظاهرة. وإشاراته وإن تكن خاطفة، إلا أنها - بالتأكيد - لافتة. فهو يقرر - بداية - أن الحذف (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإبانة أريد للإبانة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن)(56).

فهذا التناقض بين الحذف المادي والإضافة المعنوية، وبين الغياب الذي يتحول إلى حضور، و«الظل الساطع» إذا جاز التعبير، هو سر السحر الغامض في هذا الباب «الدقيق المسلك»، الذي ينتج عن علاقة الجدل بين الفعل المعلن والأثر المسكوت عنه. ومن خلال هذا التناقض، بين ما نحاول إخفاءه وما يبدو أكثر سطوعاً، تتولد عناصر انفعالية باطنة، ينتج عنها ذات الإيقاع النفس الباطن، الذي تولده ظاهرة التقديم والتأخير، والذي نعده تجلياً آخر للموسيقى الداخلية.

وللتدليل على أثر تلك الظاهرة فإن عبدالقاهر يورد هذين البيتين، ثم يعلق عليهما:

هل تعرف اليوم رسم الدّار والطللا كما عرفت بجفن الصيقل الخللا
دارٌ لمروة إذ أهلي وأهلهم بالكانسية نرعى اللهو والغزلا

فكأنه - في البيت الثاني - قال: «تلك دار»، أي أضمر المبتدأ «تلك»)[57].

ثم ينتقل عبدالقاهر إلى نوع آخر من الحذف، فيقرر في موضع آخر: (وكما يضمرون المبتدأ في المثال السابق - فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون:

ديارَ ميّة إذ ميٌّ تساعفنا ولا يرى مثلها عجمٌ ولا عربُ

أنشده بنصب «ديار» على إضمار فعل، كأنه قال: «اذكر ديار ميّة)[58].

وفي حالة أخرى من حالات الحذف، يرى عبدالقاهر أنه (من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ «القطع والاستئناف»، يبدأون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاماً آخر، وإذ فعلوا ذلك أتوا بخبر من غير مبتدأ، مثال ذلك قوله:

وعلمت أني يوم ذا ك منازك كعباً ونهدا
قوم إذا لبسوا الحديـ ـد تنمروا حلقاً وقدّا)[59]

وأخيراً، يصل عبدالقاهر إلى الحالة الأخيرة من الحذف، وهي حذف المفعول به، وهو يأتي بشاهد قرآني هذه المرة، يمثل تلك الظاهرة كأصدق ما يكون التمثيل. ففي قوله تعالى: ﴿**ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون، ووجد من دونهم امرأتين تذودان، قال**

ما خطبكما، قالتا: لا نسقي حتى يصدر الرعاء، وأبونا شيخ كبير، فسقى لهما ثم تولى إلى الظل﴾، (ففيها حذف مفعول به في أربعة مواضع، إذ المعنى، وجد عليه أمة من الناس يسقون «أغنامهم ومواشيهم»، وامرأتين تذودان «غنمهما»، وقالتا: لا نسقي «غنمنا»، فسقى لهما «غنمهما»)[60].

أما ابن جني، فإنه في «الخصائص» يشير إلى بعض مواضع الحذف، مثل قول «المرء مقتول بما قتل به، إن سيفاً فسيف». ففي الجزء الأخر يأتي المعنى على تلك الصورة: «إن كان الذي قتل به سيف، فالذي يُقتل به سيف»، والحذف هنا حذف جملة، فلما أضمر القول صار: «إن سيفاً فسيف».

وهناك نوع آخر من الإضمار والحذف، هو الإضمار على شريطة التفسير، ويشير عبدالقاهر إلى هذا النوع بمثال، مثل قولهم: «أكرمني، وأكرمت عبدالله»، ثم ترك ذكره في الأول استغناء، يكره في الثاني. فالمقصود بالقول السابق: «أكرمني عبدالله، وأكرمت عبدالله»، حيث نهاية الكلام تفسر المضمر في أوله.

وبعد أن يعدد صور الحذف المختلفة، فإنه يصل إلى نتيجة هامة، فيقرر: (... إن الذي قتل في شأنه «الحذف»، وفي تفخيم أمره، والتنويه بذكره، وأن مأخذه مأخذ يشبه السحر ويبهر الفكر، كالذي قتل)[61]. ونحن نرى، أن إعجاب عبدالقاهر بظاهرة الحذف، لا يقل عن إعجابه السابق ذكره بالتقديم والتأخير، حيث أنه لكل منهما «مأخذ يشبه السحر». والمقصود بالسحر هنا، هو هذا الإيقاع الباطن، الذي يتسرب من مسام المعنى، ويعبر عن حركة الشعور الداخلي، فيمنحه ذلك الإيقاع الذهني في ذاكرة التلقي. وسوف نناقش تلك الظاهرة بالتفصيل في موضع آخر.

الهوامش

1) الخيال - مفهوماته ووظائفه - د. عاطف جودة نصر - هيئة الكتاب - سلسلة دراسات أدبية - 1984 - ص 191.

2) نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين - د. ألفت الروبي - هيئة الكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ص 92.

3) نفسه - ص 91.

4) نفسه - ص 92.

5) نفسه - ص 92.

6) نفسه - ص 256.

7) تجريد الأغاني - ابن واصل الحموي - طبعة (الذخائر) - هيئة قصور الثقافة - ج 3 - 1997 - ص 917.

8) موسيقى الشعر - د. شكري عياد - دار المعرفة - ط 2 - 1978 - ص 32.

9) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - ص 269.

10) نفسه - ص 265.

11) نفسه - ص 166.

12) نفسه - ص 268.

13) موسيقى الشعر - ص 46.

14) ديوان «كتاب الأمكنة والتواريخ» - مقدمة د. عبدالمنعم تليمة - هيئة قصور الثقافة - أصوات أدبية - ط 1 - 1989 - ص 114.

15) بناء لغة الشعر - ترجمة د. أحمد درويش - مكتبة الزهراء - 1985 - 128.

16) نفسه - ص 105.

17) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق كمال مصطفى - 1963 - ص 46.

18) نفسه - ص 239.

19) نفسه - ص 51.

20) نظرية الشعر عند الفلاسفة - ص 260.

21) نقد الشعر - ص 154.

22) مبادئ النقد الأدبي - رتشاردز - ت. د. مصطفى بدوي - مكتبة نهضة مصر - ص 182.

23) نقد الشعر - 154.

24) معجم النقد العربي القديم - د. أحمد مطلوب - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1989 - جـ 1 - ص 222.

25) نفسه 224.

26) مطبوعات المربد التاسع - المحور الرابع - تحديث النقد الشعري - حاتم الصكر - ص 219.

27) عن بناء القصيدة العربية الحديثة - د. علي عشري زايد - ط 2 - 1979 - مكتبة دار العلوم - ص 166.

28) الميزان الجديد - محمد مندور - ص 145.

29) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - محمد فتوح أحمد ص 369.

30) دور الكلمة في العمل الأدبي - د. سعد الحاوي - جـ 2 - 1999 - ص 418.

31) نفسه - ص 419.

32) الخصائص - ابن جني - الهيئة العامة للكتاب - 1985 - ص 157.

33) نفسه - ص 159.

34) نفسه - ص 160.

35) نفسه - ص 162.

36) نفسه.

37) نفسه - ص 163.

38) نفسه - ص 164.

39) نفسه - ص 165.

40) نفسه - ص 167.

41) نفسه - ص 170.

42) الرمز والرمزية - ص 370.

43) الخصائص جـ 2 - ص 229.

44) نفسه.

45) الخصائص - ابن جني - جـ 2 - الهيئة العامة للكتاب - 1987 - ص 383.

46) دلائل الإعجاز - عبدالقاهر الجرجاني - مكتبة الأسرة - 2000 - الهيئة العامة للكتاب ص 106.

47) نفسه - ص 85.

48) جماليات اللغة بين القاعدة والاستعمال - د. السيد فضل - منشأة المعارف - 1993 - ص 42.

49) دلائل الإعجاز - ص 86.

50) نفسه - ص 99.

51) نفسه - ص 24.

52) نفسه - ص 100.

53) نفسه - ص 102.

54) الملاحظات الأربع - نفسه - من ص 90: ص 92.

55) نفسه - ص 92.

56) نفسه.

57) نفسه - ص 146.

58) نفسه.

59) نفسه - ص 147.

50) نفسه - ص 148.

51) نفسه - ص 161.

52) نفسه - ص 171.



قصيدة

مزرد بن ضرار

اللامية

تأليف: توماس باور

تعريف وتعليق: محمد فؤاد نعناع

تحتوي هذه الدراسة على:

1 - إيراد نص القصيدة برواية المفضليات (17).

2 - ترجمة القصيدة إلى اللغة الألمانية.

3 - التعليق على بعض العبارات لغوياً، وذكر بعض الروايات.

4 - الدراسة والتفسير.

وسنكتفي بتعريب قسم الدراسة، والتعليق على بعض المواضع، وذكر الشواهد الشعرية التي كان يشير إليها كاتب المقال إشارات مقتضبة، معتمدين طبعات حديثة لأكثر الدواوين الشعرية.

1 - النص

قال المزردَ:

1 صَحَا القلبُ عن سَلْمَى ومَلَّ العَوَاذِلُ ... وما كادَ لأياً حُبُّ سَلْمَى يُزَايِلُ
2 فُؤَادِيَ حتَّى طارَ غَيُّ شَبِيبَتِي ... وحتَّى عَلاَ وَخْطٌ من الشَّيبِ شامِلُ
3 يُقَنِّئُهُ ماءُ اليُرَنَّاءِ، تحتَهُ ... شَكِيرٌ كأطرافِ الثَّغامَةِ ناصِلُ
4 فلا مَرْحباً بالشَّيبِ من وَفْدِ زائرٍ ... متَى يأتِ لا تُحْجَبْ عليه المَدَاخِلُ
5 وسَقْياً لرَيْعَانِ الشَّبابِ فإنهُ ... أخُو ثِقَةٍ في الدَّهْرِ إذْ أنا جاهِلُ
6 وألْهُو بسَلْمَى، وهْيَ لَذٌّ حَدِيثُها ... لطالِبِها، مسؤُولُ خَيْرٍ فبَاذِلُ
7 وبَيضاءُ فيها للمُخالِمِ صَبْوَةٌ ... ولَهْوٌ لمَنْ يَرْنُو إلى اللَّهْوِ شاغِلُ
8 ليَالِيَ إذْ تُصْبِي الحليمَ بدَلِّهَا ... ومَشْيٍ خَزِيلِ الرَّجْعِ فيه تَفَاتُلُ
9 وعَيْنَيْ مَهَاةٍ في صُوارٍ مَرادُها ... رياضٌ سَرَتْ فيها الغُيُوثُ الهَوَاطِلُ
10 وأسْحَمَ رَيَّانِ القُرُونِ كأنَّهُ ... أساوِدُ رَمَّانَ السِّبَاطُ الأطَاوِلُ
11 وتَخْطُو على بَرْدِيَّتَيْنِ غَذَاهُمَا ... نَمِيرُ المِياهِ والعُيُونُ الغَلاَغِلُ
12 فَمَنْ يَكُ معْزَالَ اليَدَيْنِ، مكانُهُ ... إذا كَشَرَتْ عن نابِها الحَرْبُ خَامِلُ
13 فقد عَلِمَتْ فتيانُ ذُبْيَانَ أنَّنِي ... أنا الفارسُ الحامِي الذِّمارَ المُقاتِلُ
14 وأنِّي أرُدُّ الكَبْشَ والكبشُ جامِحٌ ... وأرْجِعُ رُمْحِي وهْوَ رَيَّانُ ناهِلُ
15 وعندي إذا الحَرْبُ العَوَانُ تَلَقَّحَتْ ... وأبدَتْ هَوَادِيها الخُطُوبُ الزَّلاَزِلُ
16 طُوَالُ القَرَاقِدِ كادَ يَذْهَبُ كَاهِلاً ... جَوادُ المَدَى والعَقْبِ والخَلْقُ كامِلُ
17 أجَشُّ صَرِيحِيٌّ كأنَّ صَهِيلَهُ ... مَزامِيرُ شَرْبٍ جاوَبَتْها جَلاجِلُ
18 متى يُرَ مَرْكُوباً يُقَلْ بازُ قانِصٍ ... وفي مَشْيِهِ عندَ القِيَادِ تَسَاتُلُ
19 تقولُ إذا أبْصرتَهُ وهْوَ صائمٌ ... خِبَاءٌ على نَشْزٍ أو السِّيدُ ماثِلُ

20 خَرُوجُ أضَاميمٍ وأحْصَنُ مَعْقِلٍ ... إذا لم تكنْ إلاَّ الجيادُ مَعَاقِلُ
22 يُرَى طامعَ العَيْنَيْنِ يرنو كأنَّهُ ... مُؤانسُ ذُعْرٍ فهْوَ بالأذْنِ خاتِلُ
23 إذا الخيلُ من غبِّ الوَجيف رأيتَها ... وأعيُنُها مثلَ القلاتِ حَوَاجِلُ
24 وقلقلتُهُ حتَّى كأنَّ ضُلوعَهُ ... سَفيفُ حَصيرٍ فرَّجَتْهُ الرَّوامِلُ
25 يَرَى الشَّدَّ والتقريبَ نَذْراً إذا عَدَا ... وقد لحقتْ بالصُّلْبِ منه الشَّواكِلُ
26 لهُ طَحَرٌ عُوجٌ كأنَّ مَضيفَهَا ... قِداحٌ بَرَاها صانعُ الكَفِّ نابِلُ
27 وصُمُّ الحَوامي ما يُبالي إذا جَرَى ... أوَعْثٌ نقاً عَنَّتْ لهُ أم جَنادِلُ
28 وسَلْهَبَةٌ جَرْداءُ باقٍ مَرِيسُهَا ... مُوَثَّقَةٌ مثلُ الهِراوَةِ حائِلُ
29 كُمَيْتٌ عَبَنَّاةُ السَّرَاةِ نَمَى بهَا ... إلى نَسبِ الخيلِ الصَّريحُ وجَافِلُ
30 منَ المُبْطِرَاتِ الجيادِ طِمِرَّةٌ ... لجُوجٌ، هَوَاهَا السَّبْسَبُ المُتَمَاحِلُ
31 صَفُوحٌ بخَدَّيْها وقد طالَ جَرْيُها ... كما قلَّبَ الكَفَّ الألَدُّ المُجادِلُ
32 يُفَرِّطُها من كَبَّةِ الخيلِ مَصْدَقٌ ... كريمٌ وشَدٌّ ليس فيه تَخاذُلُ
33 وإنْ رُدَّ من فَضْلِ العِنَانِ تَوَرَّدَتْ ... هُوِيَّ قَطَاةٍ أتْبَعَتْها الأجادِلُ
34 مُقَرَّبَةٌ لم تُقْتَعَدْ غَيْرَ غارَةٍ ... ولم تَمْتَرِ الأطْبَاءَ منها السَّلائِلُ
35 إذا ضُمِّرَتْ كانتْ جِدايَةَ حُلَّبٍ ... أُمِرَّتْ أعاليها وشُدَّ الأسافِلُ
36 وقد أصْبَحَتْ عندي تِلاداً عَقيلَةً ... ومن كلِّ مالٍ مُتْلَدَاتٌ عَقَائِلُ
37 وأحْبِسُها مادامَ للزَّيتِ عاصِرٌ ... وما طافَ فوقَ الأرضِ حافٍ وناعِلُ
38 ومَسْفُوحَةٌ فَضْفَاضَةٌ تُبَّعِيَّةٌ ... وَآهَا القَتيرُ تَجْتَويها المَعابِلُ
39 دلاصٌ كظَهْرِ النُّونِ لا يَستطيعُها ... سِنانٌ ولا تلكَ الحِظَاءُ الدَّوَاخِلُ
40 مُوَشَّحَةٌ بَيضاءُ دانٍ حَبيكُها ... لَهَا حَلَقٌ بَعْدَ الأنامِلِ فاضِلُ
41 مُشَهَّرَةٌ تُحْنَى الأصابعُ نحوَها ... إذا جُمِعَتْ يومَ الحِفاظِ القَبائِلُ
42 وتَسْبِغَةٌ في تَرْكَةٍ حِمْيَرِيَّةٍ ... دُلامِصَةٍ تَرْفَضُ عنها الجَنادِلُ

65 يَقِينَ لَهُ مِمَّا يُبَرِّي. وأَكْلُبٌ ... تَقَلْقَلُ في أعناقِهِنَّ السلاسِلُ

66 سُخَامٌ ومِقْلاءُ القَنِيصِ وسَلْهَبٌ ... وجَدْلاءُ والسِّرْحانُ والمُتَناوِلُ

67 بناتُ سَلُوقِيَّيْنِ كانا حَياتَهُ ... فَماتا فأَوْدَى شَخْصُهُ فَهْوَ خامِلُ

68 وأَيْقَنَ إذْ مَاتا بِجُوعٍ وخَيْبَةٍ ... وقالَ لهُ الشَّيْطانُ إنَّكَ عائِلُ

69 فَطَوَّفَ في أصحابِهِ يَسْتَثِيبُهُمْ ... فَآبَ وقد أَكْدَتْ عليهِ المَسائِلُ

70 إلى صِبْيَةٍ مثلِ المَغَالي وخِرْمِلٍ ... رَوَادٍ، ومِنْ شَرِّ النِّسَاءِ الخَرَامِلُ

71 فقالَ لَها: هلْ مِن طَعامٍ فإنَّني ... أَذُمُّ إليكِ النَّاسَ أُمُّكِ هابِلُ

72 فقالتْ: نَعَمْ، هذا الطَّوِيُّ ومَاؤُهُ ... ومُحْتَرِقٌ مِن حائلِ الجِلْدِ قاحِلُ

73 فلمَّا تَنَاهَتْ نفسُهُ من طعامِهِ ... وأَمْسَى طَلِيحاً ما يُعانِيهِ باطِلُ

74 تَغَشَّى، يُرِيدُ النَّوْمَ، فَضْلَ رِدائِهِ ... فأَعْيَا على العَيْنِ الرُّقَادَ البَلابِلُ

2 - الدراسة

ولد مزرد بن ضرار الذبياني في العصر الجاهلي، ومات في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه، أو بعدها بوقت قصير[1]. كان يعيش في ظلال أخيه الأصغر، والموهوب حقيقةً الشمّاخ[2] بشكل تام. ولكنه وُفّق في نظم القصيدة اللامية التي ندرسها هنا، وهي التي رَسَّخت مكانته في تاريخ الأدب العربي. إنَّ هذه القصيدة التي نبَّه إلى خصوصيتها إيفالد ڤاغنر[3] Ewald wagner استحقت معالجة مفصلة لأسباب عدة. فالقصيدة تُظهر من جهة الإحساس بالحياة ونظام القيم للأرستقراطية العربية القديمة، ومن جهة أخرى قلما توجد قصيدة يُطلع فيها شاعر عربيِ قديم إطلاعاً ذاتياً واضحاً على مضمون نظمه الشعري وأسلوبه كما فعل مزرد في هذه القصيدة. ولكن إنْ كانت لامية مزرد قصيدة أخاذة بذاتها، فإنه لا يجوز النظر إليها نظرة منعزلة، لأنَّ القصائد العربية القديمة لا ترد بنفسها، وإنما هي على الأرجح مرتبطة فيما بينها، وقد نشأت معتمدة على التراث الشعري الذي لايعدّ خلفية لبعض القصائد فقط، وإنما كان إنجازها وإعادة تشكيلها أكبر همّ الشاعر. إن أصالة بعض الصياغات، والنية الفنية خلف تشبيهات كثيرة، والموضوعات لتشكيل قصيدة وبنيتها، والمضمون العميق لبعض القصائد - كل هذا يتضح أمام خلفية التراث الشعري من خلال المعرفة بالأبيات والتشبيهات والقصائد التي اتخذها الشاعر قدوة له، والتي أراد أن يتفوق

ويتميز من خلال تحويلها وتأويلها. وهذا هو السبب الثالث لدراسة لامية مزرد بن ضرار، فهذه القصيدة توضح أنها إعادة تشكيل وتوليفة جديدة لقصائد قديمة عدة.

ففي البيت الأول من قصيدته يشير مزرد بن ضرار بشكل لا يمكن التغاضي عنه إلى إحدى القصائد النموذجية التي اعتمد عليها، فقوله: (صحا القلب عن سلمى وملَّ العواذل) اقتباس، وإعادة تشكيل لمطلع قصيدة زهير بن أبي سلمى الثالثة (الديوان، تحقيق د. فخر الدين قباوة، حلب 1970، ص 41-58): (صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله). فالقصيدتان منظومتان على بحر الطويل، ولهما قافية متشابهة تقريباً. الآن يمكن للمرء أن يعترض قائلاً: إن صيغة (صحا القلب) صيغة مألوفة[4]، ولذلك فإن التطابق مصادفة، ولكن هذا ليس هو الحال. فهناك كثير من أبيات النسيب التي تبدأ بصيغ مألوفة، ولكن هناك - ومنها أبياتنا - أبيات كثيرة لا تبدأ بمثل هذه الصيغ أيضاً. والحق أنه بينما نجد شواهد عدة لمطلع النسيب، نحو (لمن الديار)[5]، فإنه بالنسبة إلى مطلع قصيدتنا توجد ماعداها حسب معرفتي ثلاث قصائد فقط تعود إلى ما قبل العصر الأموي، وتبدأ بالصيغة نفسها، وتنتمي إثنتان منها إلى زهير بن أبي سلمى وهما لاميتان على بحر الطويل، القصيدة الأولى (الديوان، رقم 3، ص 41، 58) تبدأ بقولة:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله   وعُرِّي أفراس الصبا ورواحله

والقصيدة الثانية (الديوان، رقم 2، ص 27-40) بقوله:

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو وأقفر من سلمى التعانيق فالثقل

وقد اتخذ مزرد القصيدة الأولى أساساً له من بين هاتين القصيدتين. ولا توجد موازيات مع القصيدة الثانية. أما القصيدة الثالثة فهي للأعشى الكبير (الديوان، تحقيق محمد محمد حسين، نشر مكتبة الآداب بالجماميز د.ت، رقم 77) حيث يقول:

صحا القلب من ذكرى قتيلة بعدما يكون لها مثل الأسير المكبل

ومن ناحية أخرى كان زهير بن أبي سلمى راوية الشاعر أوس بن حجر وربيبه أيضاً، فلا غرابه إذن في أن قصيدة لأوس (الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت 1960، رقم 35، ص 82-92)، وهي بالمثل لامية، ومنظومة على بحر الطويل، وتنتهي بروي اللام أيضاً، وتبدأ بصيغة مشابهة تماماً، حيث يقول:

صحا قلبه عن سكره فتأمّلا وكان بذكرى أم عمرو مُوكّلا

وهذه هي القصيدة الثانية التي اتخذها مزرد بن ضرار نموذجاً له، وبالمناسبة هذا ما فعله أخوه الشماخ (الديوان، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر 1968، رقم 8) الذي استند في قصيدته عن الأقواس أكثر من مرة إلى أبيات أوس بن حجر في الأقواس. ولا أعرف شاعراً قبل الإسلام أو

في صدر الإسلام بدأ أيضاً بصيغة: صحا القلب/ قلبه[6] ماعدا القصائد الخمس المذكورة سابقاً. ونعثر أول ما نعثر في العصر الأموي على قصيدة تبدأ بالعبارات نفسها، هي لامية الأخطل الكبير (شعر الأخطل، صنعة السكري، تحقي د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق بيروت 1979، رقم 37)، حيث يقول:

صحا القلب عن أروى وأقصر باطله وعاد له من حب أروى أخابلُهْ

التي نُظمت على بحر الطويل، ولكن هذه القصيدة أيضاً محاكاة لقصيدة زهير بن أبي سلمى[7] التي ذكرناها أولاً، وهي التي تمتعت بشهرة كبيرة. ومع ذلك سنتفحص بناء قصيدة مزرد بن ضرار بالتفصيل:

1 - النسيب (الأبيات 1-11) يبدأ النسيب عند مزرد بن ضرار، كما بدأ عند زهير بن أبي سلمى بموضوع العاشق المسن[8] الذي حيثما يرد يخلق حالة تشاؤمية أساسية يُتغلّب عليها في سياق القصيدة من خلال إثبات فضائل المروءة. وهذا نموذج أساسي لكثير من قصائد المفاخرة[9]، بحيث إنه يكون مرسوماً من خلال البيت الأول لسياق حالة القصيدة. لقد لمّح مزرد بن ضرار إلى نسيب زهير بتعابير عدة إضافة إلى مطلع القصيدة وموضوع العمر: فكلمة القافية في البيت الأول (يزايلُ) تطابق كلمة القافية في بيت زهير الثالث (نزايلهْ)، والصيغة الإيقاعية (من الشيب شامل) اقتباس من بيت زهير الرابع (والشيب شامله)[10]. وبعد فإنه يتوارى خلف كلمات

مزرد (الغيوث الهواطل) في البيت التاسع الكلمة الأولى والأخيرة لبيت زهير الثامن (وغيث... هواطله) الذي تعزى إليه بوصفه مطلعاً للمفاخرة أهمية خاصة. وينحرف مزرد بسبب هذا الاقتباس عن ذكر عيني الحبيبة إلى مرعى الآرام، وهذا ما يبدو أولاً على أنه حشو يمكن الاستغناء عنه. لقد أراد مزرد بن ضرار من خلال هذه الرموز التي تضمنها النسيب أن يبين لكل مستمع بياناً واضحاً القصيدة التي يعتمد عليها ويستلهمها.

ويستطرد زهير بعد موضوع العمر إلى نسيب ثان يتخذ من المساكن المقفرة موضوعاً له، وهذا ما لم يقلده مزرد، ومع ذلك فإن نسيبه ينقسم إلى قسمين أيضاً: فهو يأتي على موضوع آخر يختلف عن موضوع زهير، وهو موضوع يرتبط بالموضوع السابق ارتباطاً منطقياً ونحوياً، ويقوم على وصف الحبيبة الذي تسببه استعادة ذكرى مباهج الشباب الماضية (الأبيات 5-11). وبهذا يوافق النسيب سائر القصيدة في الوقت نفسه، لأن بقية القصيدة تتكون من الأوصاف بشكل أساسي، بحيث إنه من المنطقي تكيّف الطبيعة الوصفية للقصيدة مع النسيب أيضاً.

2 - تمهيد المفاخرة (الأبيات 12-14): ينتقل مزرد بن ضرار إلى المفاخرة بعد النسيب، كما فعل زهير في مقدمته، وهو النسيب الذي نسج مزرد على منواله من قبل. إن محاكاة التمهيد بواو

ربّ حيث تبدأ المفاخرة عادة لا ترد في حسبان مزرد، لأن ما يتبع هو وصف موضوع واحد، وليس مجموعة من الأوصاف التي تقف متوازية فيما بينها، وتكون متعلقة ببيت واحد. وهذا ما يستطيع إنجازه في البيت (15) والأبيات التي تليه (16، 28، 38، إلخ)، حيث ذكر الجواد وأنثى الفرس والدرع عندما تشب الحرب. ومن المؤكد أن فكرة البيت (15) تعود إلى أوس بن حجر (الديوان 7/35) الذي صاغ ذلك صياغة مغايرة تماماً، حيث قال:

وإني امرؤٌ أعددتُ للحرب بعدما رأيت لها ناباً من الشرّ أعصلا

ولكن بيت مزرد بن ضرار لا يصلح أن يكون حلقة اتصال جيدة بالمفاخرة، ولذلك أورد قبله ثلاثة أبيات لتؤدي مهمات عدة:

ولأن «واو رُبَّ» و«موضوع حلقة الاتصال الثانية» لا تردان في الحسبان بوصفهما تمهيداً. ولهذه الأسباب نفسها، ولكن لأن الشاعر يريد أن يدّخر هذا لمكان آخر أيضاً فإن بيتاً في الحكمة كالبيت (12) يعرض انتقالاً مقبولاً بعض الشيء، ومع ذلك فإنه كسر في بناء القصيدة الكاملة. إن هذا البيت يعيد الحالة التشاؤمية للنسيب من جديد. فقد ورد أنَّ من يبلغ مرحلة الشيخوخة لا شيء ينتظره من الحياة، أمَّا هذا البيت، أي (12) فيقرر أنَّ من لا يكون مسلحاً فلا جدوى منه في الحرب.، فالاثنان يبدوان أنهما يؤديان إلى الشيء نفسه، غير

أن البيتين التاليين (13-14) يعلماننا شيئاً أفضل، فهو ينفي أن يكون خاملاً، ويؤكد بطولته وفروسيته ودفاعه عما يجب الدفاع عنه والمحافظة عليه كالعشيرة وعرضها ومالها وحماها، وبالتالي فإنه بطل توفرت فيه تصورات الارستقراطية العربية القديمة للفضائل والقيم الاجتماعية. إن موضوع القصيدة وبكل تأكيد الصورة المثالية الكاملة للفارس العربي القديم تصاغ في بيتين صياغة قوية التعبير. ويصلح هذان البيتان في الوقت نفسه، وكأنهما عنوان لكل ما يتبع، ويشاركان المستمع في دائرة الموضوعات، ويحيطان مع البيت (55)، وما يليه بالجزء الأوسط الطويل للقصيدة.

3 - المفاخرة الأولى، قسم الوصف: تتكون المقطوعة الأساسية للقصيدة والتي تشكل الجزء الأطول والأكثر أهمية من 37 بيتاً وتحتوي على وصف للجياد والأسلحة. حيث يتم وصف حصان (16 - 27) وأنثى فرس (28-37) ودرع شبكي (38-41) وخوذة (42-43) وترس (الشطر الأول من البيت 44) وسيفين (44، 46-49) ورمح (50-52). لقد وصف الشاعر كل نوع من أنواع الأسلحة هذه أكثر من مرة، ولكنه لم يعالج عتاد الحرب في مثل هذا الكمال والتفصيل في أي مكان آخر. ومع ذلك فإن للشاعر مثالاً احتذاه في هذا القسم أيضاً. فدائرة موضوع الخيول تطلعنا على خيوط تتصل بقصيدة زهير (الديوان، رقم 3) أيضاً، حيث إنَّ المفاخرة في قصيدته تبدأ بوصف الجياد (3/9-11) الذي يتبعه وصف رحلة صيد[12] وملاحقة قطيع من

حمار الوحش (الأبيات 12-29) التي تنتهي من جديد بوصف قصير للجواد (حصان الصيد يوضع في البيت 29 مرة أخرى بانتظام من خلال الكنايات). إن دائرة موضوع الصيد لا تتناسب في خطة مزرد، غير أنَّ وصف الجياد الذي مرّ عند زهير مرتين ينعكس في وصف مزرد بن ضرار لجوادين مرة أخرى كما يعكس حديثه عن الصيد في البيت (21) حديث زهير عن صيد حمار الوحش، وإلا فوصف الجياد عند مزرد مستقل نسبياً. ويبدو أنَّ شاعرنا لم يحتذ مثالاً مباشراً، غير أنَّ كل بيت تقريباً ليس شيئاً آخر أكثر من صياغة جديدة عمّا عَبَّر عنه الشعراء القدماء. ويعود تأثير أوصاف الخيل عند مزرد تأثيراً مختلفاً عمّا هو عند الشعراء السابقين إلى أنّ الشاعر قلما وصف الجياد في مظهرها الخارجي، وإنما كاد أن يقتصر في تصويره على صفاتها وفاعليتها التي تمتاز بها من غيرها. ويتم تصوير الحصان بوصف أجزاء الجسم في البيتين (26-27)، وبهذا يتوازى مع وصف الحبيبة في النسيب، الذي ينتهي أيضاً بوصف أجزاء الجسد، بعد أن صوّر صفات الحبيبة وتأثيرها الصادر عنها. وماعدا ذلك تلفت أوصاف مزرد للخيول الأنظار، بحيث إنَّ أوصاف الجياد التقليدية (حسب نموذج امرئ القيس المشهور 41/2: سليم الشظى عبلِ الشُّوى شَنَجِ النَّسا) لا نجد لها أثراً على الإطلاق.

وتعد أوصاف الأسلحة المفصَّلة أكثر غرابة من أوصاف الخيول، غير أنَّها ترد قصيرة في قصائد لا تُحصي، فقد

يشتمل بيت أو بيتان علي صفات سلاح أو أسلحة أخري. وهكذا فالمرء قلما يجد في ديوان عنترة بن شداد مثلاً قصيدة لم يُذكر فيها رمح في مكان ما. ويرد أحياناً تداعي أسلحة متعددة أيضاً، غير أنّه لا توجد قصيدة تقريباً، تُوصف فيها أربعة أنواع من الأسلحة على الأقل في أطول من عشرة أبيات. والاستثناء الكبير هو قصيدة أوس بن حجر (الديوان، رقم 35) التي تكاد تكون وحدة متكاملة لأوصاف الأسلحة. ولا تذكر الأسلحة عند أوس بن حجر، كما هو الشأن عند مزرد بن ضرار، في سياق مسرح الحرب، وإنما توصف الأسلحة نوعاً بعد آخر في سرد متعلق ببيت شعري. وبناء على ذلك فإنه من المفهوم أن مستمعي مزرد بن ضرار كان يدور في خلدهم لدى أوصاف للأسلحة نموذج أوس بن حجر، كما كانوا مشدودي الأعصاب، حول الطريقة التي سيحوّل بها مزرد هذا النموذج. وقد ساد الأمر على هذا النحو: يصف أوس بن حجر تباعاً الرمح (8-9) والدرع (10-12) والسيف (13-16)، ويختتم وصفه بذكر قصة طويلة حيث يذكر إنتاج الأقواس والسهام (17-42). ولم يستطع مزرد بن ضرار أن يستعمل هذا الجزء الأخير، لأن الأقواس والسهام. تذكر بوصفها أسلحة للصيادين الذين يسعون لكسب رزقهم عادة. وقد وردت عند مزرد في هذا السياق أيضاً في البيت (64)، وهي لا تخصّ عتاد الفارس في الحقيقة. وما عدا ذلك فإنَّ الطبيعة القصصية لصورة الأقواس لا تناسب قصيدة مزرد بن ضرار، ولكنّ مشهد

الصياد الختامي يعرض من جديد نوعاً من المقابلة لهذا. وربما نظم الشمّاخ قصيدته عن الأقواس، حيث اتخذ لها هذا المظهر لقصة الأقواس نموذجاً، وهذا الذي تشكل على هذا النحو، بحيث إن الموضوع أصبح مستنفذاً لكل العصور. ويسقط مزرد بن ضرار الآن الأقواس والسهام من وصفه، ويضيف مقابل ذلك الخوذة والدرع، ولا يصف سيفاً، وإنما سيفين. وإضافة إلى هذا يغيِّر الترتيب، ويشكّل كل وصف على الأقل بيتاً أطول مما لدى أوس بن حجر، ويجد لكل الأنواع صياغات جديدة، والحقيقة أنه يصور بحيث إنّ القصيدتين قلما تتشابهان في كلمة واحدة. وبغض النظر عن كلمة أصم (أوس، البيت 8، مزرد البيت 51) التي ربما اقتبست عن قصد تتردد بعض الكنايات والأوصاف عند مزرد بن ضرار التي استعملت عند أوس، ولكن هذه ليست دون إعادة تشكيل أو إعادة تعبير تدلان على براعة: فالتعبير (وأبيض هندي) الذي يسوقه أوس بن حجر (البيت 13) لسيفه يطابق قول مزرد من جانب: (وأبيض ماض، البيت 44) الذي يسوقه لذكر سيفه الأول، ومن جانب آخر: (وأملس هندي، البيت 47) لذكر سيفه الثاني. والقول الأخير يطابق تعبيرأوس (وأملس صولياً، البيت 10)، حيث يعني به الدرع. وقد ركز مزرد ذهنه إلى جانب هذا اللعب بالكنايات على إعادة صياغة تشبيهات أوس بن حجر، وأول تشبيه عند أوس يوجد في البيت الثامن الذي يبدأ بكلمة أصمّ. وتُشبه عقد الرمح فيه بسبب صلابتها بنوى التمر

اليابس[13]. وقد وضع مزرد هذا التشبيه في البيت (51)، الذي يبدأ بكلمة أصم، وذلك من خلال تشبيه نادر آخر، كما أرى. إنّ تشبيه أوس في البيت (9) لسنان الرمح بسبب لمعانه بمصباح يحوله مزرد بن ضرار مرتين: ففي المرة الأولى يُبقي على المشبه ووجه الشبه، حيث يشبه سنان الرمح (البيت 52) بهلال (هذا تشبيه مألوف في موضوع الجمال بسبب هزالها[14]، فما فعله مزرد إذن ليس إعادة لتشكيل أوس، وإنما له صلة بالتراث الشعري عامة في الوقت نفسه)، وفي المرة الثانية يُبقي المشبه به ووجه الشبه، حيث يشبه (البيت 43) لمعان الشمس على الخوذة بمصابيح[15]، ويرتبط بيت أوس بن حجر العاشر بالتشبيه التقليدي للدرع بسطح بركة ماء[16] ارتباطاً واضحاً. ويستلهم مزرد في البيت (39) التشبيه، إلا أن المشبه به ليس سطح المياه، وإنما ما في المياه، أي السمك، الذي يبلغ سطحه كذلك، وتكون قشوره نموذجاً قابلاً للتشبيه[17]. ويسوق أوس بن حجر في البيتين (11-12) تشبيهاً وكأن الدرع أشعة الشمس تتلألأ بسبب لمعانه. إن أشعة الشمس التي يستعملها أوس بن حجر لا تخصّ الدرع عند مزرد بن ضرار، وإنما الخوذة (البيت 43)، وتصبح أشعة الشمس فيما بعد موضوع التشبيه للمعان الدرع. وهو تشبيه نادر المثال في هذا الشكل. ولكن بهذه الطريقة، كما لدى أوس تماماً، يكون الحديث عند مزرد في بيتين عن الشمس ولمعانها أيضاً. ويحتوي وصف السيف عند أوس بن حجر على ثلاثة

تشبيهات. أما وصف السيف عند مزرد فلا يتضمن أي تشبيه، وهذا بالتأكيد خصيصة أيضاً. ويوجد بدلاً من ذلك تشبيه في (البيت 50)، المشبه هو لمعان الرمح، وهذا تشبيه مذهل أيضاً، لأن السيوف تشبه عند أوس بن حجر وشعراء آخرين كثيرين بسبب لمعانها، أما الرماح فلا تشبه خلاف ذلك. وهناك نقطة أخرى وهي أن شأن سيف مزرد شيء آخر عما هو لدى أوس: فإذا ما سحب المرء سيف أوس بن حجر من الغمد (البيت 14) فإنه من الطبيعي أن يلمع، أما سيف مزرد بن ضرار (البيت 49) فلا يحدث أي صوت.

وكما يرى المرء فإن معنى كل هذه التشبيهات والأوصاف ليس ناضباً. والأرجح أن قصد الشاعر يصبح مفهوماً، إذا عرف المرء الأمثلة التي يحتذيها. فشاعرنا لم يرد أن يقول للمستمعين: إن سيفه لا يحدث ضجة عند سحبه من الغمد فقط، وإنما أراد الإشارة إلى شاعريته، وأنه يستطيع أن يغيّر معنى بيت أوس بن حجر بطريقة ماهرة. وماعدا الفرحة بصورة دقيقة فإن المستمعين انتظروا دائماً إعادة تشكيل الموروث الشعري أيضاً، وكانوا يتعجبون من «فن حدادة الشعر»(18). وبالتالي يجب على المرء في حالة الشعر العربي القديم أن يتخذ مفهوماً آخر من الابتكارية عما ألفناه منها. وهكذا تحتوي القصيدة على 28 تشبيهاً، إضافة إلى استعارتين مشكلتين تشكيلاً مفصلاً في البيتين (11 و20). ويمكن الإشارة إلى ثلاثة أو أربعة تشبيهات منها إلى أنها مبتكرة

ابتكاراً فعلياً في هذا المعنى، بحيث إنها لم تكن قابلة للتشبيه. أما ما تبقى من تشبيهات، فهي إمّا إعادة تشكيل لتشبيهات قديمة أو اقتباسات. وهكذا نجد أن مطالع الأبيات كلها من (9 حتى 11) هي اقتباس من الشعراء القدماء بلا استثناء: ولكن في هذه الحالة أيضاً يريد المستمع العربي القديم أن يظهر التشبيه مبتكراً، أي إذا ما اقتبس الشاعر، كما هو مثلاً في البيت (11)، مطلع تشبيه قديم اقتباساً حرفياً، فإنه ينقله من بحره العروضي إلى بحر عروضي آخر، ويوجد له في الوقت نفسه نهاية أخرى. وهذا يخصّ الحذق والمهارة أيضاً، ويبرهن الشاعر من خلال ذلك علي امتلاك رائع للموروث الشعري.

ومما له دلالة كبيرة أيضاً الطريقة التي يستخدم الشاعر بها التشبيهات. فتشبيهات مزرد بن ضرار غير موزعة بالتساوي بين أجزاء القصيدة، وإنما هي مقسمة إلي مجموعات، مما يعزى إليها تأثير كبير. المجموعة الأولي تختتم النسيب (الأبيات 9-11)، وبعد ستة أبيات غير تشبيهية يتبع وصف الحصان الذي يعد المقطع الأكثر غنى بالصور في القصيدة والذي يحتوي على سبعة تشبيهات، بما في ذلك المشبه به المضعف (البيت 19) واستعارة (البيت 20). غير أن وصف أنثى الفرس يبرز من خلال أربعة تشبيهات بروزاً واضحاً، ويوجد بين كل واحد منها بيت واحد على الأقل. ولعلّ الشاعر أراد من خلال ذلك أن يمنع من أن يؤثر وصف فرسين

تباعاً تأثيراً رتيباً. ويتضمن وصف الدرع تشبيهاً واحداً فقط (البيت 39)، ثم يخصّه ببيتين من جديد (43-44) واحداً تلو الآخر. ويوصف السيف دون تشبيهات تماماً، وفي مقابل ذلك يحتوي كل بيت في وصف الرماح على تشبيه. إذاً يتبع كلَّ مجموعة من التشبيهات مقطعٌ لا يحتوي على تشبيه أو يتضمن تشبيهات قليلة. وعندما ترد صورتان تباعاً، فإنّ كل واحدة تصوّر بشيء آخر لمنع الرتابة (مثلاً البيت 17: كأنَّ، البيت 18: يقل، البيت 19: تقولُ، البيت 20: استعارة).

4 - المفاخرة الثانية، القسم النهائي: يبدأ القسم النهائي من القصيدة بالبيت (53)، بطريقة مذهلة: فالتعبير فدع ذا) يرد في قصائد غزيرة، ويهدف إلى الانتقال من النسيب إلى المفاخرة[19]، وكان المرء يتوقعه عند شاعرنا بعد البيت (11)، ولكنه يثير الدهشة. في هذا المكان لأن ما يتقدمه مفاخرة، وما يتبعه مفاخرة كذلك. ومع ذلك فإن الشاعر يريد أنْ يفهم ما سيعقب على أنّه الجزء الثالث الخاص من قصيدته. إذ إنّ عبارة (فدع ذا) إشارة واضحة لأقسام، بحيث إنّ المستمعين لا يستطيعون أن يحسّوا بشيء آخر أكثر من أن القصيدة ذات ثلاثة أقسام، على الرغم من أنها في حقيقة الأمر تتكون من النسيب والمفاخرة فقط. لقد كان شاعرنا يحتاج في قصيدته إلى قسم ثالث، إذ إن قصيدة زهير بن أبي سلمى، وهي النموذج الذي احتذاه مزرد بن ضرار تحتوي على قسم ثالث أيضاً، أي المديح، وذلك على الرغم من أن انحراف قصيدة

زهير عن نموذجها، أي قصيدة أوس بن حجر، ملاحظ. ويُحتفى في مديح زهير (3/37-40) بالقدرات البديعة للممدوح وبفضائله. أما مزرد بن ضرار فيتبنى هذا الموضوع غير أنه لا يمدح أحداً، وإنما يشيه بنفسه، مما يجعله شبيهاً بممدوح زهير بشكل خفي، وكأنه اغتصب قصيدة زهير الكاملة لنفسه. ويضيف مزرد قبل ذلك بعض الأبيات التي استندت على دافع غير معروف لدينا. وفي أثناء ذلك يعود إلى «موضوع العمر» في النسيب مرة أخرى، ويقلب الآن حقيقة عمره إلى صورة إيجابية بعد الموقف التشاؤمي الذي تغلب عليه نهائياً. فالشيخوخة لم تجعله عديم الجدوى، وإنما أكسبته الخبرة والصلابة، بحيث لا يمكن هزمه. ويستند الشاعر على تمهيد المفاخرة ثانية، فإنْ افتخر هناك بحمل رمح القتال (البيت 14)، فإنّه الآن يحمل رمح الفن الشعري (البيت 56)، الذي يعرف الطعن به.

ولا تنقسم مفاخرة مزرد بن ضرار إلى قسمين من الناحية الشكلية، وإنما من الناحية المضمونية أيضاً. فالفروسية والمجد يقومان على دعامتين: الملك والمقدرة. وإنْ كان مزرد قد أظهر في قسم الوصف ما يملكه، فإنه يظهر الآن ما يستطيعه: فهو بوصفه متحدثاً باسم القبيلة ينجح في التغلب على كل خصم في المبارزة الشعرية[20]. لقد أصبحت قصائده مشهورة للغاية، ولذا كانت تُروى «فلا تزداد إلا استنارة» (البيت 60)، أما هجاؤه فيبقى أثره في المهجو لا يزول «كشامة وجه» (البيت 61). ولكن يمكن القول: إن سبب شهرة قصائد مزرد بن ضرار

يعود إلى مهارتها الفنية، فهي من الأوابد[21]. وعلى هذا النحو يفتخر آخرون أيضاً[22]، وهذا رقيع الوالبي ينظم قصائد «يستبكي الرواة غريبها»[23].

والآن فإن الفقرات الصعبة في القصائد ليست أبيات الهجاء أو الموضوعات الأخرى، كما ترد في نهايتها، وإنما هي على الأرجح الأجزاء التي لا هدف لها، ويأتي في مقدمة ذلك الوصف وقصص الحيوان. وهنا يظهر الشاعر مهارته الفنية، ويشير إلى حسن امتلاكه للتراث الشعري، كما فعل مزرد هذا تماماً، ويبدو أن القصائد كانت تروى بسبب هذه الأجزاء بالضبط، ولعل الناس لم يهتموا بالأشخاص والوقائع التي قُدمت في نهايات قصائد المديح والأغراض الأخرى، وإنما كانوا مهتمين بالتشكيل الفني للنسيب ووصف الرحلة وقصص الحيوان، وتصوير الأسلحة، وكانوا بسبب هذه الأجزاء ينصتون إلى القصائد ويحفظونها ويقومون بروايتها في كافة الأنحاء، ولاسيما تلك القصائد التي تتصف بالفنية ودقة المعاني، وكأنها مركبة قديمة.

ولكن شاعرنا لا يتوقف عند الفخر بقدراته البلاغية، وإنما يقيم البرهان على ذلك. فهو يختتم قصيدته بمقطوعة تعد من قصص الحيوان Episode. والحق أن كثيراً من المفاخرات تنتهي بقصص الحيوان كالآرام وحمر الوحش والنعام، وهي تتبع التنويه بالناقة. إن شاعرنا يتبع هذا التقليد، ولكنه يمتاز بأن

قصته ليست قصة حيوان، وإنما هي قصة صياد لا يوجد لها نموذج سابق[24]، وبأنها تعلل بطريقة مفاجئة تماماً. إن شاعرنا يزعم أن الكلمات لا تنفد منه «فلا البحر منزوح» (البيت 62)، ويتحدى نفسه الآن بإثبات تجربة فنه، ولكن لا يختار لذلك الهجاء، كما قد يفترض المرء، لأن الشعراء إذا ما أرادوا الفخر بمقدرتهم، فإنهم يفتخرون غالباً بالجانب التطبيقي لفنهم، وهذا يعني أنهم يؤكدون أنهم يجدون الكلمة الصائبة في مجلس القبيلة دائماً، وأنهم يسمون خصومهم طوال عمرهم بأبيات هجائية هادفة. وهذا ما فعله شاعرنا أيضاً، وهو لا يخرج عن الصيغ المألوفة. ولا يبرهن الشاعر في الواقع على قدرته الفنية في تناول موضوعات «إلزامية»، وإنما في موضوعات «اختيارية»، أي في وصف لا هدف له، حيث يستطيع أن يطبق برنامجه التام لقدراته تطبيقاً صحيحاً. وهكذا يختار مزرد بن ضرار النعت لإظهار مقدرته. وقد يعترض المرء على هذا بقوله: إن الشاعر ذكر مثل هذا الإعلان في البيت (63) متأخراً، ولكن شاعرنا وصف في الأبيات الستين السابقة كثيراً من الحيوانات والأشياء، وهذا الوصف فاق ما هو مألوف في أي قصيدة. وقد وصف الشاعر قبل ذلك أشياء واضحة تمت معالجتها في الشعر كالمعتاد، وهذا ما لا يقع في إطار الموروث الشعري التقليدي. لقد أراد الشاعر أن يفعل شيئاً مدهشاً تماماً فوصف موضوعاً لم يكن أحد قد عالجه، وهذا ما يتفهمه المرء فهو يعرف أن الشاعر ينظم «ما

يريد »[25]. وهذه جملة عجيبة نظراً للحكم المسبق المنتشر عن رتابة الشعر العربي القديم، إذ إنه يظهر أن الشعراء أرادوا أن يكونوا بلا ريب مبتكرين. إن أمل القارئ قد يخيب إذا ما نظم شاعرنا حسب مثل هذا الإعلان عن شيء لم يكن غير منظوم، ذلك أن أوصاف الصياد ترد في نهاية الأمر في أقدم القصائد التي نحتفظ بها. فالصيادون الذين يعتمدون عى الصيد في كسب رزقهم، وقسم كبير من العرب الذين سدوا نفقات حياتهم بالاعتماد على الصيد، ولذا وجب عليهم معاناة الفقر المادي، ومكابدة التصنيف الاجتماعي الوضيع، يقابلوننا في الشعر، وفي إطار قصص الآرام وحمر الوحش فقط. لقد أدرك شاعرنا أن موضوعه جديد، إذ إنّه من ناحية استرد وصف الصياد من سياقه القديم في قصص الحيوان، وعرض لأول مرة وصفاً مستقلاً للصياد نفسه، ومن ناحية أخرى أدّى مهمته المستقلة بطريقة مدهشة بكل ما تحتويه الكلمة من معنى، بحيث إنّ مطلبه تم تحقيقه تحقيقاً تاماً[27]، وهو أن يقدم شيئاً جديداً. ويجب التنبيه على أن نظم شيء جديد لا يعني بالنسبة للشعراء العرب القدماء مغادرة الموروث الشعري تماماً، وإنما توسيعه إلى درجة أنّ ميدان التوتر يبقي محفوظاً بين الموروث التقليدي والابتكارية. وهنا لابد من ذكر أنّ الشعر الذي تلقى فيه القصائد جزءاً كبيراً من معناها من خلال خيط يصلها بالتراث الشعري، فإن انحرافاً جذرياً عنه يعني خسارة أكبر مما يعني ربحاً في المعنى والقول.

يبدأ المقطع بداية تقليدية بسرد مال الصياد الزهيد. ويُعدّ ذكر الصياد بوصفه مالكاً للأقواس والسهام مقدمة للمعيار، ولا يدعو إلى انتظار شيء غير مألوف. وهذا ما ينطبق على وصف الصياد بأنه يعيش في فقر وفاقة. إنّ المستمع يطّلع فيما بعد (أي منذ موت الكلبين، البيت 67) على مسألة استمرار الفقر طويلاً، ولكننا نُخبر في البيت (65) أنّ الصياد ماتزال عنده كلاب أيضاً، والحق أنّ هذا من ناحية الموضوع ليس من غير المألوف، ولكنه من الناحية الأدبية جديد. ويكاد المستمع يعرف أوصاف الصياد من قصص حمر الوحش فقط، حيث لا يملك الصياد كلاباً. أما في قصص الآرام فيملك الصياد سهمين وأقواساً وكلاباً، غير أن السياق الدرامي الموضوع لهذه القصص لا يسمح بوصف تفصيلي للصياد، وإنما لمثل هذه الكلاب فقط. إن شاعرنا مزرد بن ضرار يأتي على ذكر الصياد والكلاب معاً.

ويتعرف المرء من خلال قصص الآرام على مجموعة من أسماء الكلاب. أما شاعرنا فقد جمع في بيت كامل (البيت 66) أسماء ستة كلاب. والحق أن هذا ابتكار، ولكنه يبدو لي غير منطقي تماماً، لأن المستمع يطلع في البيت التالي أن والدي هذه الكلاب الستة قد ماتا، ولذا فإنّ الصياد يعيش في فقر الآن، لأنه كان يكسب نفقات حياته بمساعدة هذين الكلبين. ويتساءل المرء طبعاً، لماذا لا تسير الأمور بالنسبة له على طبيعتها مع الاحتفاظ بهذه الكلاب الستة التي تعد

ليست قليلة. ولكن نريد أن نتغاضى عن تناقض الشاعر هذا متساهلين.

ويختتم البيت (68) الجزء الأول - العرض. إنه يعرض أمام أعيننا اللحظة، حيث بدأ فيها الفقر الدائم المذكور في البيت الأول -. إذن يحيط البيتان (64-68) بهذا الجزء الأول نوعاً ما. ويبدو أن الحديث مع الشيطان في الشطر الثاني من (البيت 68) لا مثيل له في الأدب العربي القديم.

أما الجزء الثاني (الأبيات 69-74)، فهو النواة الحقيقية لقطعة القصيدة، وهو صياغة لموضوع العودة الخائبة للصياد الذي نستطيع أن نذكر نموذجه القديم، وذلك في شعر عمرو بن قميئة (الديوان 13/30-32، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة 1965)، حيث وصف[28] عودة الصياد إلى بيته وانتظار زوجته الشرسة التي كانت تتطلع وأطفالها بلهفة إلى اللحم الذي سيجلبه زوجها، ليلقي إليها بخبر إخفاقه. إن وصف الصياد الخائب يعدّ حالة أساسية عند مزرد بن ضرار أيضاً. ولكنها مرة أخرى ليست دون إعادة تشكيل أصيلة. والفرق الأول والأهم في أنّ الصياد عند عمرو بن قميئة قفل راجعاً إلى بيته دون صيد ناجح، وهذا ما هو على حال شائن، ولكنّ صياد مزرد عاد باستجداء خائب، فلم يقدم له الأصحاب العون الذي كان يرجوه، وهذا ما هو أكثر إهانة. وبهذا زاد مزرد بن ضرار ليس على وصف عمرو بن قميئة زيادة تجسيمية واضحة، وإنما حلّ مسألة تشكيلية غنية أيضاً. فصياد مزرد

لديه كلاب، وهذا يطابق إذن النموذج الأدبي لصياد الظباء والوعول، ولكن في قصة الظباء يرد الصياد في البداية فقط، ويجب على الظبي في نهاية مشهد الصيد أن يتغلب على الكلاب التي تفر هاربة. إن وصف عودة الصياد لا يسمح هنا بأن يُلْحق، لأنّ الصياد يكون لمدة طويلة خارج المشهد. وفي قصة حمر الوحش التي تسمح بإلحاق مشهد العودة، لا مجال لإلحاق الكلاب. ولكن مزرد بن ضرار لا يريد وصف حمر الوحش أو الظباء على حد سواء، وإنما الصياد فقط. وإنْ لم يعد الصياد إلى بيته بسبب الصيد، فيجب عليه أنْ يجد سبباً آخر للعودة، وهذا ما نجح فيه مزرد في وصفه بطريقة عبقرية.

فهو يصف في البيت (70) عائلة الصياد. ولهذا نماذج أيضاً، ذلك أنه يستنتج من شعر عمرو بن قميئة ضمناً (صيغة جمع الفعل، البيت 32) أن للصياد عائلة. ويذكر في أبيات لربيعة بن مقروم[29] الضبي أن أولاد الصياد وجب عليهم أن يجوعوا عندما لم يجلب اللحم الطازج معه (المفضليات 29/ 39). ويطلعنا مشهد الزوجية عند عمرو بن قميئة (الديوان 32- 30/13) على بعد زوجة الصياد عن اللباقة واللطافة. كما نتعرف على عائلة الصياد عند مزرد عن قرب: فالأبناء يتصفون بالنحافة مثل السهام، أما زوجته فهي حمقاء، تتسكع في الطرقات. وهنا يشار إلى كلمات عبدة بن الطبيب[30] (المفضليات 28/26) الهذلية التي وصف بها امرأة صياد.

ويعدُّ البيت 71 تصعيداً لنماذج قديمة من جديد. فالصياد عند عمرو بن قميئة يقفل عائداً إلى بيته، ليخبر زوجته عن سوء حظه. إذن يفترض أن زوجة الصياد تسأل لدى عودته إلى البيت، عما إن اصطاد شيئاً. أما عند مزرد فإن الأمر على عكس ذلك تماماً، وهو أكثر غرابة، فالعائد الفاشل من الاستجداء وجب عليه أن يسأل زوجته، إن كان لديها شيء، تقدمه ليتناول طعامه. إن لعنة الصياد المألوفة لم تصغ بشكل غير مباشر، وإنما وجهت بشكل مباشر إلي المرأة، حيث قال:

فقال لها هل من طعام فإنني أذم إليك الناس، أمك هابلُ

ويشكل البيت 72 الذروة، وهو يتوسط ثلاثة أبيات متتالية تباعاً تبدأ بصيغة الماضي المقترنة بالفاء. إضافة إلي هذا تُعَلَّم الذروة من خلال الخطاب المباشر (البيت 71-72)، ومن خلال وسيلة أسلوبية صوتية (فالمرء يلاحظ مجموعة الأصوات الساكنة في الشطر الثاني من البيت 72: ح – ق – ح – ل – ل – ق – ح – ل)، ومن خلال المهزلة الشديدة لمضمونه. فالصياد وجب عليه أن يلوك جلد حيوان يابس.

في نهاية المطاف، عندما يأتي المساء يصبح الصياد طليحاً منهكاً – ولكن ليس بسبب ملاحقة حيوانات الصيد كصياد كعب بن زهير (الديوان 24/12) ويريد النوم، ولكن لا يستطيع، لأن همومه العظيمة تؤرقه. وهذا ما سيفهمه كل واحد، ولكن فقط الذي يعرف أوصاف الصياد التقليدية، سيفهم النادرة الواقعية. وغالباً ما يذكر[32] أن الصياد

لا يستطيع الخلود إلى النوم، أو قلما ينام، والسبب في ذلك هناك، كي لا ينجو منه وحش. إن سهاده جزء من يقظته، وبالتالي فهذا سلوك إيجابي بلا ريب. ولكن شاعرنا مزرد بن ضرار يصور الصياد وهو أرق في معطفه بسبب الهموم والأحزان، وهو بهذا يعكس صفة من الصفات الإيجابية القليلة للصياد إلى صورة سلبية. إن أثرت المهزلة الشديدة فينا اليوم على حساب الصعلوك الفقير، فإن المرء لا ينكر عبقرية مشهد مزرد بن ضرار الذي استطاع أن يشكل موضوعاً تقليدياً بعض الشيء في علاقة أخرى تماماً، وبطريقة طريفة خالصة، وأحاطه في الوقت نفسه بعلاقة كلية للقصيدة. فالمشهد من ناحية أخرى يرسم - بشكل مشابه كما فعل عمرو بن قميئة الذي أشار شاعرنا إلى قصصه مراراً - صورة مناقضة سلبية للفارس وافر المال المخلص، بصفته الذي يمثله الشاعر في القسم الأطول من القصيدة، وبالتالي يقدم مشهد الصياد تناقضاً يظهر صورة الشاعر ساطعة على هذا النحو. لقد أثبت مزرد بن ضرار من خلال قصيدته أنه ليس خاملاً كما ذكر في البيت (12). وهذا ما يبرهن عليه من خلال وصفه لأحد الخاملين (البيت 76) حقيقة. وبهذا تغلق الدائرة.

ونوجز القول إن مزرد بن ضرار بنى قصيدته على نموذج قصيدة زهير بن أبي سلمى التي أحال إليها من خلال المطلع وبعض الاقتباسات الأخرى. وهذا النموذج كان يلوح في سياق القصيدة، غير أنّ الشاعر لا يقتبس كثيراً لأنه لم يهدف إلى أنْ ينسخ صنيع غيره، وإنما أراد أنْ ينظم قصيدته الخاصة به.

إنّ بناء قصيدة زهير يبقى ماثلاً. فالنسيب يشكل الجزء الأول الذي تبلغ نسبته لدى الشاعرين 18٪ من طول القصيدة الكلي. ويلي المفاخرة التي تشمل نصف كل قصيدة، ويبدّل مزرد قطعتي زهير اللتين وصف فيهما الخيل إلى وصف جنسين مختلفين من الخيول، وهما القطعتان اللتان تقرر فيهما مشهد زهير للصيد بشكل قصير، وأضاف بدلاً من ذلك أوصاف الأسلحة التي اعتمد فيها على نموذج أستاذ زهير، أي أوس بن حجر وتكوّن النهاية آخر الأمر جزءاً ثالثاً يشغل ثلث قصيدة كل منهما تقريباً. وينقل مزرد في أثناء ذلك ثناء زهير على الفصاحة وينسبها إلى نفسه، ويضيف قصة الصياد بوصفها دليلاً على قدراته، وهي القصة التي تعرفنا على نموذج ثالث اقتداه مزرد (هو عمرو بن قميئة)، ولكن ما قام به مزرد هو إعادة تشكيل أصيلة وطريفة للتراث الشعري القديم، وهذا ما يشكل مناقضة لفروسيته الخاصة في الوقت نفسه. وهكذا يتحدث مزرد مع مستمعيه على مستويين: مرة بكلمات تعبّر عن هذا الذي تعنيه، ومرة أخرى من خلال خيوط وصلات بالقصائد القديمة التي تمنح الكلمات بعداً تفسيرياً ثانياً. وهذا ينطبق على كثير من الأبيات المفردة بالضبط، كما ينطبق على القصيدة التامة التي لم يختر مزرد لها نموذج زهير صدفة. ولعل ما يريد مزرد أن يقوله هوأنه ندٌّ لزهير وأسلافه الشعراء. ولا ينتمي فرسه إلى سلسلة نسبٍ كريمة فقط، كما ذكر في البيتين (29-36)، وإنما فنه الشعري أيضاً.

إن رجال قبيلة ذبيان الذين يخاطبون في البيت (13) يعرفون الآن فعلاً، من هو الذي يقف أمامهم، إنه فارس ومتحدث باسم القبيلة، وهو خلف كفء لزهير. لقد كان المعنى الحقيقي للقصيدة يتركز على إثبات هذا، وأعتقد أننا نستطيع أنْ نقرّ في النهاية أنّ الشاعر قد نجح في برهانه وإثباته. لقد انتشرت قصيدة الشاعر انتشاراً واسعاً، كما تنبأ في البيت (59)، ومازال تحدث دوياً بعد ألف وخمسمائة سنة تقريباً، والفضل في ذلك يعود إلي القدرة الفنية للشاعر.

الهوامش

1) انظر مقدمة خليل إبراهيم العطية في ديوان المزرد بن ضرار، بغداد 1962، وتاريخ التراث العربي: فؤاد سزكين، 241/2، ليدن 67 - 1984، حيث تجد مصادر أخرى. ويرد الاسم مزرد معرفاً بأل أو بلا تعريف.

2) لهما أخ ثالث اسمه جزء الذي تنسب إليه أحياناً القصيدة المدروسة هنا خطأ.

3) أصول الشعر العربي القديم: 100/1:

Gruendzucge der Klassischeu Dichtung, Darmstadt 1987.

4) من الخطأ ما ذهب إليه يعقوبي: دراسات في شعرية القصيدة العربية القديمة، ص 16، الحاشية 8:

R. Jacobi: Studien zur Poetik der altarabischen Qasde, Wiesbaden 1971.

5) مثلاً: امرؤ القيس (الديوان 15، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 4)، وعبيد بن الأبرص (الديوان 28، 50، تحقيق حسين نصار، القاهرة 1957)، وزهير بن أبي سلمى (الديوان 10)، والمفضليات 19، 25، 122 لثلاثة شعراء مختلفين (تحقيق أحمد محمد شاكر وزميله، القاهرة 1976)، والحطيئة (الديوان 102، تحقيق نعمان أمين طه، الحلبي 1958)، وحميد بن ثور الهلالي (الديوان ص 97، تحقيق عبدالعزيز الميمني، ط. دار الكتب 1951)، والنابغة الجعدي (الديوان 26، تحقيق عبدالعزيز رباح، المكتب الإسلامي بدمشق 1964).

6) هناك قصائد تبدأ بالفعل (صحا)، مثلاً: المفضليات 81، وطرفة بن العبد (الديوان 5، تحقيق علي الجندي، دار الفكر العربي ببيروت، د.ت)، وامرؤ القيس (الديوان 60). ويمكن أن تكون هذه القصائد نموذجاً احتذاه زهير في قصيدته الأولى.

7) نجد محاكاة أخرى عند أبي مقبل (الديوان، تحقيق عزة حسن، دمشق 1962، رقم 32) الذي يتخذ من قصيدة زهير نموذجاً يحتذيه، ولكن ابتداء من البيت السابع، حيث يقول:

صحا القلب عن أهل الركاء وفاته على مأسلٍ خلاته وحلائلُهْ

8) انظر في هذا الموضوع: يعقوبي: دراسات. ص 41-42.

9) انظر مونتغومري: Montgomery الثنائية.

10) هذا ما اقتبس في محاكاة ابن مقبل (الديوان 5/32):

ألا يـا لَـقَـومٍ لـلـديـار بـبـدوةٍ وأنّـى مِـراح المـرء والـشـيـب شـامِـلُ

والنابغة الذبياني (الديوان 1/22، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر 1985):

دعـاك الـهـوى واسـتـجـهـلـتـك المـنـازل وكـيـف تـصـابي المـرء والـشـيـب شـامِـلُ

11) قيدت يعقوبي في كتابها: دراسات. ص 13 الجزء الأوسط من قصيدة زهير بوصفه «رحلة في الصحراء» غير أن الأمر يتعلق كما يظهر التمهيد بواو رب، وكما تظهر دائرة موضوعات الصيد أيضاً بمفاخرة واضحة.

12) حول هذا الموضوع انظر: يعقوبي: دراسات ص 67-70، وزايد شتيكر Siedensticker الشمردل 15-16، وڤاغنر: أصول الشعر 1/109-110، 2/46-58.

13) وربما يكون هذا إعادة صيغة لتشبيه مألوف، إذ إنه في الأحوال العادية تشبه حوافر الخيول بنوى التمر.

14) انظر اولمان Ulmann: الذئب ص 70.

15) هذا اقتباس من امرئ القيس في الوقت نفسه، انظر: (ديوان امرئ القيس 20/52)، حيث تشبه النجوم بمصابيح رهبان.

16) فضلاً عن ذلك: سلامة بن جندل (الديوان، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية ببيروت 1987، ص 147)، والمفضليات 9/7، 8/74، 6/75، 7/117.

17) إن النهاية لا تجوز (كما عند يعقوب Jacob. البدو 136) بأن درع مزرد بن ضرار يتعلق بالدرع (قشور) لأن المهم لدى هذا التشبيه قليلاً ما يتعلق بمطابقة موضوع التشبيه، وإنما على الأرجح يتعلق بإعادة صياغة أصلية لتشبيهات قديمة.

18) غروبير gruber. جدل التروبادور 256: لا يقصد غروبير بهذا الشعر العربي القديم، وإنما الشعر البروفيز إلى القديم الذي يشبهه الشعر العربي من حيث المضامين المختلفة، ومن حيث الأنماط على وجه التقريب.

19) ما يسمى بـ «موضوع العزاء»، انظر: يعقوبي: دراسات. ص 51.

20) انظر مواضع متوازية لدى غولدتسيهر: دراسات 87/1، وبلوخ: الحياة العقلية Geistesleber ص 187-188.

21) حول «أوابد» انظر: عبيد بن الأبرص: الديوان 17/31، وأوس بن حجر 37/48، وابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت 1972، 185/2.

22) انظر ديوان ابن مقبل 28/17، حيث يقول:

أغرّ غريباً يمسح الناس وجهه   كما تمسح الأيدي الأغر المشهرا

23) انظر قصائد نادرة لحاتم الضامن، ص 33، البيت السابع.

24) لكي يكون حديثنا دقيقا، تجب الإشارة في هذا السياق إلى قطعة رائية لامرئ القيس 17/1-8، تبدأ بقوله:

رب رامٍ من بني ثُعَلٍ   مُتْلِج كفيه في قُتَرِهْ

وهي تعالج الموضوع معالجة مملة، ويشك في صحة المقطوعة شكاً قوياً.

25) محاولة مزرد يمكن مقارنتها بما قام به عبيد بن الأبرص في قصيدته (الديوان 30)، حيث وصف سمكة ابتداء من البيت (8) ليبرهن على قدراته الشعرية.

26) حول الصياد الذي يسعى لكسب رزقه، انظر: زيدان شتيكر؛ الشمردل 15-16، وفاغنر: أصول الشعر.، 106/1 وما بعدها.

27) كثيراً ما تناول المخضرمون موضوعات قديمة تناولاً مفصلاً لأول مرة، وهي موضوعات، تمت معالجتها من قبل معالجة هامشية فقط. وهنا يذكر المرء وصف الأسد عند أبي زبيد الطائي، والحديث مع الذئب عند الفرزدق، ووصف القوس عند الشماخ.

28) قال عمرو بن قميئة:

وراح بحِرْةٍ لهفا مصاباً   ينبّئُ عِرْسَهُ أمراً جليّا

فلو لطمتْ هناك بذات خمسٍ   لكانا عندها حتنين سيّا

وكانوا واثقين إذا أتاهمْ   بلحمٍ إنْ صباحاً أو مسيّا

29) قال:

إذا لم يجتزرْ لبنيه لحماً   غريضاً من هوادي الوحش جاعوا

30) قال:

يأوي إلى سلفع شعثاء عاريةٍ   في حجرها تولب كالقرد مهزولُ

31) الديوان، تحقيق حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي ببيروت 1994، ص 118، حيث يقول:

طليع من التُّسعاء حتى كأنه حديثٌ بحُمَّى أسأرتها سلالم

32) مثلاً كعب بن زهير (الديوان، ص 138) حيث يقول:

لاصقٌ يكلأ الشريعة لا يفسي فواقاً مُدَّ مدًّا تدميرا

المصادر

تم اعتماد المصادر والمختصرات التي وردت في الجزء الثاني من قاموس اللغة العربية القديمة WKAS، 1989. وهذه هي المصادر التي لم تذكر هناك:

1) الين، م.س وسميث، ج، ر:

بعض الملاحظات حول تقنية الصيد، والتطبيق العملي في شبه الجزيرة العربية. في: دراسات عربية، المجلد الثاني، (1075)، ص 108-147.

2) بلوخ، أ: الشعر العربي بوصفه شهادة على الحياة العقلية عند العرب الجاهليين. في مجلة Anthropos، فرايبورغ، المجلد 37-40 (1942-1945)، ص 186-204.

3) بلوخ، أ: الصيغ في الشعر العربي القديم. في: مجلة دراسات آسيوية 43 (1989)، ص 95-119.

4) غروبير: ي: جدل التروبادور. بحوث حول بناء وتطور أغاني الحب الفرنسية في القرن الثاني عشر. توبنغن 1983.

5) مونتغومري، ج: الثنائية في الشعر الجاهلي. في: مجلة JAL، 17 (1986) ص 1-20.



شِعر أبي وَجْزَةَ السَّعْدِيِّ

محمد نور الحسيني

ربما تكون مهمة شائقة، لكنها شاقة في الآن ذاته، فلطالما اعتبر التنقيب عن «النصوص الغائبة» أو المغيَّبة، عملاً استثنائياً في حقل البحث العلمي الوعر، لما يلزم من دربة وما يتطلبه من جلد وصبر وذائقة رفيعة وقدرة ناقدة وتمحيص حصيف، مُواكَب بنكران ذات، هي من بين أدوات الباحث المتميِّز.. ويحق للدكتور عبدالإله نبهان في تقديم الكتاب أن يشفق على الباحث على خياره في أن يندب نفسه ليكون من يميل المحققين، لما يستدعيه الأمر بداية من عنت، ثم يشيد بأداء الباحث وجميل صنيعه وأنه كان سباحاً ماهراً، أجاد العوم، وملك حرية الحركة في الاتجاهات كافة، وكان صبوراً شديد المراس، ولا يكون المحقِّق محقِّقاً بلا صبر..

اختار د. وليد محمد السراقبي في مهمته الإحيائية شاعراً يُعَدّ اسمه مغموراً لغير المختصين ليجمع معظم شعره الذي كان مشتتاً متفرقاً، ساكباً إياه في قوام كتاب، ليشعر «أبو وجزة السَّعدي» في قبره بالسعادة والامتنان، أن قيّض لقصيده من يلملمه ويحفظه ويدّخره وينشره، بعد طويل طيّ

ونسيان.. الكتاب موزّع على ثلاثة محاور رئيسية: دراسة تمهيدية للباحث، ثم ما توصل إلى جمعه من شعر «السعدي»، وصولاً إلى تخريج القصائد وكل ذلك مشغول برصانة ودأب لافتَين..

رحلة شغوفة تبدأ مع «السعدي» (000 - 130هـ)، لم يستطرد الباحث في وصف جهده، وكأنه يؤدي واجباً بديهياً، أو كأنه يرود حديقة غنّاء طامحاً أن يصل إلى العبق المشتهى في نهاية الأمر، مدركاً شبكة الطرق والدروب التي يسير فيها، وسرعان ما دلف إلى الدراسة، دونما تأخر ولا انتظار، بادئاً بملامح عن الحياة السياسية لعصر شاعره، مركّزاً على البيئة السياسية التي ترعرع فيها «السعدي» وهي الحجاز في زمن الأمويين ولفت إلى اهتمام بني أمية بتلك البيئة لأكثر من سبب معروف لدى المهتمين.. فذلك المكان، عرف كبؤرة منذورة للقلاقل في حاضرة الدولة الأموية وخرج منها أكثر من محتج، من أبرزهم الزبيريون الذين استفاض في مدحهم الشاعر.. وأبو وجزة هو من بني سعد أظآر رسول الله، صلى الله عليه وسلم، استرضعته فيهم حليمة بنت ذؤيب.. وقد افتخر النبي صلى الله عليه وسلم، برضاعته في بني سعد، وترعرعه في باديتهم فقال: «أنا أفصح العرب، بيد أني من قريش واسترضعت في بادية بني سعد».. في هذه الأجواء التي كانت تجيش بالفصاحة وتمور بالمطامح السياسية، بزغت شاعرية السعدي، وإذا كان الجانب الأول جلياً - الفصاحة - في انتساب شعره

إلى المجيدين، فإن الجانب الآخر - المطامح السياسية - ليس له أيّ تأثير مباشر وهذا ما يدعو إلى رفع علامة استفهام حول مدى معقولية عدم تأثر الشاعر، بما يجري حوله، خاصة كونه لم يكن بعيداً عن آل الزبير وكاد شره المدحي أن يقتصر في معظمه عليهم وربما يعدّ هذا سبباً كافياً في أن يحجب شعره ويخفت صيته وتندثر آثاره، في وقت كان الفحول يهرولون إلى حاضرة الدولة الأموية - دمشق - متكسبين عند خلفائها.. ورغم أن «السعدي» لا يخفي طمعه في نوال الممدوح والثناء على كرم الزبيرين والدوران في فلك المديح التقليدي، إلا أن ملازمته له، ربما تتجاوز الجانب التكسبي، إلى رحاب الموقف وإشهار الولاء لهم بشكل أو بآخر..

لم يغادر «السعدي» الأغراض الشعرية التقليدية، فالغزل متوزع بين غزل المطالع وغزل المفاتن وغزل الكهولة المفعم بالألم والحنين ووجع الوداع بعد أن يبدأ الشيب يشتعل في الرأس..

ربما ما يميز شعر «السعدي» هو ولعه بوصف الطبيعة وهذا في تصوري عائد إلى حالة الثواء التي عاشها في مساحة جغرافية محدودة من الحجاز وفي فلك المدينة المنورة وهذا ما عمّق لديه الحس التأملي في مفردات الطبيعة ما كان منها صامتاً أو كان حياً.. ففي الطبيعة الصافية يتأمل مشاهد الديار ومغاني الأرض القفراء، وله وقفة مع الرياح التي تحمل عبق الأهل المترحلين ويخبر عن تلك المياه الآسنة التي طال

عليها الأمد، لا يقترب منها أحد ولا تمنع عن الناس جميعهم.. أما المياه الصافية، التي تطرق إليها أيضاً، فهي كثيرة الاهتزاز والترجرج من الصفاء، إلا أنها قليلة لا تغذيها الروافد.. كما وقف عند السيل الذي يمرّ بالغدران مراً سريعاً، ووصف السحاب الذي تسوقه الرياح فتلقي به في الأرض مطراً يسيل أودية تبعث الحياة في أوصال الأرض الخلاء، وقد ارتبط بوصف السحاب ووصف المطر الذي يمرع الأرض وينعش القفار.. أما من وصفه للطبيعة الحيّة، فقد وصلنا من مشهد الأتن وقد أنزلت أطرافها في الماء وقد سال العرق على قوائمها لكثرة ركضها وفزعها وقد غدا الماء لها كالسوار المحيط بالمعاصم، ووصف حمر الوحش وقد تركت الماء الراكد الذي غدا جارها فيه الأفعى والبعوض الذي يلسعها فيترك في جسمها ندوباً كأنها بقايا جرب.. وكان للإبل نصيب غير قليل من وصفه وخصوصاً في مطالع قصائد المديح وليس بغريب أن استأثرت منه باهتمام لافت. ومع الإبل وصف الفرس والهوادج وما تستره من كلل متعددة الألوان.. وأبو وجزة في وصفه واقعي وكل اللوحات الوصفية عنده - على بساطتها - لا تخرج عن محيطه الطبيعي سواء في المعاني أو في الصور والتشبيهات التي كانت سبيله إلى إبراز تلك المعاني وتوضيحها.

والفخر عنده يكاد لا يخرج عن تلك المعاني التي كان لها شيوع في فخر الشعر الجاهلي فهم أسياد شرفاء وأشداء وحلماء حصيفو الرأي، يغيثون الملهوف ويلجئون المضعوف..

تبقى الإشارة هامة إلى قيمة «أبي وجزة» لدى القدماء فقد رآه ابن قتيبة شاعراً جيداً وعدّه المعري بين الشعراء المجيدين وكذلك ذكره أصحاب المعجمات عند الترجمة له، فامتلأت معجمات اللغة والنحو والأدب بشواهد كثيرة من شعره وحفلت «الأغاني» بمعظم ما بقي من شعره، وإن دلّ هذا التشبث به على أمر فإنما يدلّ على ثقة القدماء بصفاء قريحة «السعدي» وعمق فصاحته التي لا تشوبها شائبة..!

- الكتاب: شعر أبي وجزة السعدي
- جمع ودراسة: وليد محمد السراقبي.
- الناشر: المجمع الثقافي - أبو ظبي 2000.
- الصفحات: 277 من القطع المتوسط.



من قضايا التلقي والتأويل
في
النقد الشعري القديم

إسماعيل بحاري

لقد كان اهتمام الغربيين بالتلقي نابعاً بالأساس من الإحساس بالتهميش الذي تعرض له هذا المجال لمدة طويلة؛ بحيث كانت الدراسات النقدية منصبة على المرسل أو محيطه، أو مركزة على النص في ذاته، وإذا ما أشارت إلى المتلقي، فإن ذلك يكون بشكل عابر. وكانت بداية الاهتمام بالتلقي، بمفهومه النظري والجمالي، على يد مجموعة من الدارسين الغربيين، وخاصة رائدي مدرسة كونسطانس: «ياوس» و«إيزر»، وذلك منذ العقد السادس من القرن العشرين، وعرفت أفكار هذه المدرسة رواجاً كبيراً في الغرب خلال السبعينات، كما اهتم الغربيون بالتلقي من زوايا متعددة: نفسية واجتماعية وسيميولوجية وبلاغية...، ووصلت نفحات التلقي إلى نقدنا العربي، بحيث بدأ الإهتمام بالتلقي يشق طريقه إليه في السنين الأخيرة، ولاشك أن «ياوس» لم يعد متمسكاً بعبارته الساخرة التي أعلن عنها سنة 1979، ومفادها أن موضوع التلقي قد يبدو بالنسبة للأذن الأجنبية «أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب»[1].

وهذا لا يعني أن إرهاصات الإهتمام بالتلقي كانت منعدمة قبل هذا التاريخ، بل إن هناك إشارات متعددة إلى هذا المجال منذ القديم، ولم يخل نقدنا العربي القديم من ومضات نيرة في هذا المجال.

وتجدر الإشارة في البداية إلى أن هدفنا من هذه المحاولة، ليس هو القول: إننا سبقنا الغربيين إلى مجالات متعلقة بالتلقي من كذا قرن

من الزمان، بل نهدف إلى محاولة تعميق فهمنا للتراث الفني، إيماناً منا بأن الأسئلة التي طرحها ويطرحها الدارسون على التراث، قد تجد أجوبة وقد لا تجدها، ولكن تظل محاولة مساءلته جسراً مهماً للربط المستمر بين الحاضر والماضي ، بل ولتوطيد العلاقة الرابطة بينهما.

ومن الملاحظ أن اهتمامات الغربيين بالتلقي متعددة، وتستقي من منابع مختلفة، بحيث لا يمكن ادعاء التوفيق بينها، ولكن ذلك لا يمنع من إيراد مجموعة من القضايا التي تم التركيز عليها لدى النقاد الغربيين:

1 - التركيز على المتلقي أو القارئ، واعتباره قطب الرحى في إخراج الأعمال من حالة الكمون إلى حالة التجسيد؛ فالعمل لا يكتسب أهميته، ولا يسترجع أنفاسه وروحه إلا بواسطة المتلقي الذي ينفض عنه الغبار، ويحرره من رفوف المكتبات.
2 - التمييز بين أصناف من المتلقين، وبالتالي بين أنواع من القراءات.
3 - الحديث عن أسباب بقاء بعض الأعمال مقابل أفول نجم أخرى، وهنا يتم ذكر سبب رئيسي وهو خاصية التعدد الدلالي والانفتاح، وقابلية النصوص لقراءات متعددة.
4 - التطرق للمعايير أو الكفاءات أو الإستعدادات التي يرتكز عليها المتلقون في تعاملهم مع الأعمال الأدبية. (أفق الإنتظار).

استرشاداً بهذه النقاط، وفي ضوئها، يمكن أن نلج عالم نقدنا القديم، والذي يتحفنا بباقة من القضايا التي تلامس جوانب متعددة من التلقي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أولاً: الإشارة إلى كون الأعمال تظل مجرد حبراً على ورق، وميتة ما لم يتدخل المتلقي؛ يقول ابن عبد ربه في هذا الصدد:

«العلم علمان: علم حُمِل، وعلم استُعمل، فما حُمِلَ منه ضر، وما استُعمل نفع، وقليل العلم يستعمله العقل خير من كثير يحفظه

القلب»[2]. ومن المعلوم أن الحفظ كان ركيزة أساسية في الاحتفاظ بالعلوم، قبل استعمال الكتابة، ولهذا يمكن القول: إن الأعمال تظل في الصور أو في الرفوف دون قيمة تذكر ما لم تُتَداول، وما لم يستعملها المتلقي، فهو الذي ينفض عنها الغبار بتوظيفها؛ فلا نفع في عالم محفوظ في الصور، أو موضوع بين دفات الكتب، ما لم يتم استعماله من طرف المتلقي الذي يخرجه من القوة إلى الفعل؛ إذ المعاني إنما تحيا - كما يقول الجاحظ - «في ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها»[3].

ثانياً: نجد في تراثنا النقدي إشارات متعددة إلى ضرورة مخاطبة الناس على قدر عقولهم وفهمهم، ووجوب مراعاة أحوالهم، مادام «للكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية»[4]، فالكلام يشبه الطعام بحيث لا ينبغي تقديمه لمن ليست لديه رغبة فيه، ومن لا يشتهيه، ويفسر الجاحظ ذلك قائلاً: «لا تُقْبِلْ بحديثك على من لا يُقبل عليك بوجهه»[5]، إذ لا ينبغي جعل المتلقي يحس بملل أو نفور أو بضرب صفحاً عما يقال، ويجب شد انتباهه ، فإذا لاحظ الشاعر أو الخطيب عزوفاً أو مللاً من طرف المخاطب، فما عليه إلا أن يلزم الصمت أو يجرب صناعة أخرى؛ لأن عدم الإقبال على الرسالة، يعني أن التجاوب أصبح منعدماً، وبالتالي تنتفي عملية التواصل.

وقد تكون وراء هذا الفتور أسباب متعددة، لا مجال لبسطها الآن - منها الحالة النفسية للمتلقي، أو أن يكون الكلام الموجه إليه فوق أو دون مستواه، أو يكون فيه تكرار ممل، وباختصار فإن السبب قد يرجع إلى عنصر من عناصر عملية التواصل كالمتكلم مثلاً أو المتلقي أو الرسالة..؛ فالمخاطب مثلاً «إذا لم يحسن الإستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب ، والإستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى»[6] كما يقول أبو هلال العسكري.

ثالثاً: لكل مقام مقال:

إن الرسالة لا تصل إلى هدفها المنشود إذا لم تأخذ بعين الاعتبار المتلقين وأصنافهم، وإذا لم تراع ما يناسب كل مقام. ولاشك أن للصحيفة الهندية تأثيراً بالغاً في إثارة هذه القضية؛ فقد ورد فيها أن مدار الأمر في البلاغة «على إفهام كل قوم بقدر طاقتهم والحمل عليهم على أقدر منازلهم»[7].

أليست هذه دعوة صريحة إلى وجوب العناية بالمتلقين، ومعرفة أصنافهم، ومخاطبة كل صنف حسب عقله وطاقته؟

ويبدو أن لصحيفة بشر بن المعتمر أيضاً دوراً أساسياً في التركيز على وجوب مراعاة المخاطبين وأخذهم بعين الاعتبار، فمما جاء فيها أن «مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»[8].

ولهذا رأى بعض النقاد أن تكون غاية الشاعر «معرفة أغراض المخاطب كائناً ما كان ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه»[9]، وهذا تصريح ضمني بأن المتلقي يميل إلى ما يوافق هواه، وما عبر عن آماله وآلامه.

رابعاً: المتلقون أصناف:

إن تراثنا النقدي لم يغفل جانب المتلقي، وذلك كقطب أساسي من عملية التواصل، إذ هو المستهدف من الرسالة ، ولكن المتلقي ليس واحداً؛ بل أصناف، وردت ردود فعلهم في تراثنا ، وكانت هذه الردود إما حسية أو إبداعية أو نقدية.

أ - **المتلقي العادي - الحسي**: ويغلب على هذا الصنف طابع السماع، وعادة ما يعبر بردود فعل حسية، ولا يخرج عن دائرة التعجب، ولا يتعداها إلا إلى تعبيرات جسدية تعبر عن انفعالات

داخلية؛ وذلك كالإيماء والبكاء، والضرب بالأرجل، والتصفيق والمكافأة، والهزة والطربة أو الإطراب .

كما يمكن أن ندرج ضمن هذا الصنف كل من اعتبر الشعر سحراً أو رقية، أو ربطه بقضايا خارجة عن النصوص نفسها، وكذلك أسماء وكُنَى بعض الشعراء كالمهلهل والمزرد والمرقش والممزق والمتلمس، بالإضافة إلى الأحكام النابعة من التعصب للأفراد أو القبيلة أو الجنس.. قال نصيب الشاعر: «قلت الشعر وأنا شاب فأعجبني قولي، فجعلت آتي مشيخة من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناة (وهم موالي نصيب)، ومشيخة من خزاعة ، فأنشدهم القصيدة من شعري، ثم أنسبها إلى بعض شعرائهم الماضين فيقولون: أحسن والله، هكذا يكون الكلام وهكذا يكون الشعر»(10).

وقد كان التعصب سبباً وراء رفض مجموعة من الأشعار لأن أصحابها غير عرب، كرفض عمرو بن العلاء أشعار عدي بن زيد وأبي دؤاد الأيادي لأنهما نصرانيان(11).

وباختصار فإن كل العبارات التي تكتفي بالرفض أو القبول، الإستحسان أو الإستهجان، دون ذكر علة، أو ذكر علة خارجة عن الشعر، كل ذلك يمكن أن ينضوي تحت لواء التلقي الإستهلاكي - العادي.

ب - **المتلقي المبدع**: إن المبدع هو أول متلق لعمله، ولا أدل على ذلك من تنقيح الأشعار وإعادة النظر فيها قبل عرضها على الناس، وقد كان فحول الشعراء منذ الجاهلية ينقحون أشعارهم، كزهير والنابغة وطفيل الغنوي، وأوس بن حجر، وكان هذا دأب الحطيئة الذي كان يرى أن «خير الشعر الحوبي المنقح»(12).

وجدير بالذكر أن النقاد كانوا يشترطون في المبدع أن يكون ملماً

بأدوات صنعته، وقد حمل إلينا تراثنا مجموعة من الأشعار التي توضح إلمام أصحابها بما يروج في الساحة الأدبية من قضايا نقدية، بل وجدنا من الشعراء من ألف مصنفات نقدية كابن المعتز وابن طباطبا، وأبي هلال العسكري وغيرهم، كما أن المصادر النقدية زاخرة بآراء نقدية مهمة لشعراء عظام في مختلف العصور، ووجدنا تأكيداً على أن أهل مكة أدرى بشعابها، وأن الشعر لا يمكن أن يحسنه ويحسن انتقاده إلا من دُفع إلى مضايقة، «وأن أهل كل صناعة يمارسون أفهم بها ممن يعلمها عن عُرُض من غير ممارسة»[13]، ويرى ابن رشيق بأن «أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو غريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك»[14]، ولعل هذا هو السبب الذي جعل بعض الشعراء يؤاخذون من انتقدهم من غير الشعراء، كانتقاد ابن الرومي مثلاً للأخفش، ونعته بالجهل وعدم الخبرة بالنقد[15] وكقول آخر[16]:

ماذا لقيت من المستعربين ومن	**تأسيس نحوهم هذا الذي ابتدعوا**
إذا قلت قافية فيه يكون لها	**معنى يخالف ما قاسوا وما وضعوا**
قالوا لحنت وهذا الحرف منخفض	**وذاك نصب وهذا ليس يرتفع**
ما كل قولي معروف لكم فخذوا	**ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا**
كم بين قوم رأوا شيئاً معاينة	**وبين قوم رووا بعض الذي سمعوا؟!**

ونشير إلى أن المتلقي المبدع ليس متلقياً سلبياً، بل يتلقى الأشعار السابقة ويحفظها ويتمثلها، وقد يتجاوزها فيأتي بأبدع منها.

ج - **المتلقي الناقد**: ويمكن التمييز في هذا الإطار بين المتلقي - السامع، والمتلقي الناقد، ويبدو أن الصنف الأول كان سائداً بشكل كبير قبل شيوع التدوين وانتشار الكتابة، ونفترض هنا أن الخلاف بين القدامى والمحدثين كان نابعاً من اعتماد القدامى على معايير مستمدة من السماع، في حين اعتمد أنصار المحدث أساساً على القراءة.

إن هدف الشعر عند القدامى هو الإفهام والإفادة، ولهذا تمسكوا بفكرة «خير الشعر أصدقه»، ورأوا أن الإبداع يكون في المعاني - التي استنفدها القدماء - وحرصوا كل الحرص على المحافظة على عمود الشعر. لقد ترسخ في أذهانهم شكل معين شَكّل أفق انتظارهم، وذلك بفعل التكرار، ولكثرة الأشعار المنسوجة على منواله إلى درجة أصبح معها مألوفاً وميسوراً، فأحبوه، «والحب يحمي عن المساوئ»؛ ولهذا «لم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به، وقصّروا فيه فجهلوه فعادوه.. وكما قيل: الإنسان عدوٌّ ما جَهِل، ومن جهل شيئاً عاداه»(17).

ويلعب الجانب النفسي دوراً أساسياً في الكلف الشديد بالقديم، ودحض ورفض كل جديد، وذلك لاعتقادهم الراسخ في كون القديم مثالاً وقدوة «ولولا أن أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدم واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل، والإعتقاد الحسن، ستر عليهم ونفى الظنة عنهم»(18).

أما هدف الشعر عند أنصار المحدث فهو الإمتاع واللذة؛ ولهذا لم يروا بأساً في الأخذ بقوله: «خير الشعر أكذبه»، ولا يرون حرجاً في المحافظة على المعاني - لرفع الضيق والحصار المفروض على الشعراء - أو الإبداع فيها، مع إمكانية الخروج على عمود الشعر .

أما بخصوص الفروق الموجودة بين اللغة الشعرية واللغة العادية، فإن أنصار القديم يتمسكون بما يقارب الواقع والمنطق، ويسهل على الفهم، كالإجابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والمناسبة في الإستعارة، في حين كلف المحدثون بالبديع من جناس وطباق -

وبالإستعارة الموغلة في العمق أحياناً، والتي لا تُفهم إلا بعد تدبر وتعمق.

وقد ارتبط الوضوح عند أنصار القديم بالطبع، وباتباع عمود الشعر، والتقيد بنهجه، أما أنصار المحدث، فيرتبط الشعر عندهم بالصنعة والمهارة والعلم، وبالخروج على عمود الشعر، وذلك لما تتيحه القراءة من تأنٍ وتمعُّن وتدبُّر.

ودون الدخول في تفاصيل ما أورده نقدنا القديم حول التلقي عن طريق السماع، والتلقي عن طريق القراءة نورد ما توصلنا إليه في بحث سابق من خلاصات(19):

1 - إن المتلقي السامع ليس مجرد منفعل ومستهلك، بل فاعل، فهو يُحسِّن الشعر بصوته بالإنشاد أو الغناء، وذلك تبعاً لطبيعة الشعر التي تقتضي ذلك.
2 - إن إنشاد الشعر أو التغني به يساعد المتلقي الأول - الذي هو المبدع - على النظم، كما يساعد المتلقين بصفة عامة على اكتشاف هناته وهفواته والإستمتاع بجماليته.
3 - إن وقع الشعر المُنشد أو المغنى أشد على المتلقي، ولهذا فإنه يثير الحماس في المقاتل، ويحل مجموعة من الأزمات ويفك الكثير من الورطات، ويثير مجموعة من أحاسيس المحبة ومشاعر الشفقة.
4 - إن التغني بالشعر يساهم في شهرة صاحبه وانتشار شعره، ولهذا وجدنا من يتعاقد من الشعراء مع المغنين من أجل التغني بأشعارهم.
5 - إن التلقي عن طريق السماع يستوجب أن يكون «الملقي» أو المرسل خطيباً، وأن تكون فيه كل مواصفات الخطيب من حسن الإشارات وجهارة الصوت، وغير ذلك من المظاهر التي تزيد من تأثير الشعر.

إذن فللمتلقي السامع خصائص ومزايا يفتقد إليها المتلقي القارئ، وعلى رأسها خاصية الصوت الحسن عن طريق الإنشاد والتغني بالشعر، وكذلك خاصية الإشارة التي لا تكون إلا إذا تواجه المرسل والمتلقي، إلا أن المتلقي القارئ يحظى بمزايا أخرى نلخصها فيما يلي:

1 - إن المكتوب يتوجه إلى جمهور عريض من المتلقين، ويتجاوز حدود الزمان والمكان، وذلك عكس المسموع.
2 - إن الكتاب يأخذون بعين الاعتبار هذا الجمهور العريض؛ وذلك بالعناية البالغة بالكتابة وكل لوازمها، وبمنهج التنويع في مؤلفاتهم.
3 - إن المتلقي القارئ يتميز عن السامع بتقلص المسافة التي تفصله عن العمل.
4 - إن الاحتكاك المباشر بالنص قد يسمح للقارئ بالتمعن في قراءته والتعمق فيها.
5 - إن النصوص عندما تكون بين أيدي النقاد القراء، قد تصبح مفتوحة وقابلة لتعدد القراءات، وقد تكون هذه القراءات إبداعاً آخر يفوق تقديرات وتوقعات ومقاصد المبدع.

خامساً: التعريض والتصريح/ اللذة بعد الكد:

إن الإشادة بالإشارة والتلميح لخير دليل على الثقة التي أولاها النقد القديم للمتلقي ولذكائه، ولإعطاء الأولوية لما يثير وجدانه وخياله، ولذة ما يصل إليه المرء بعد الكد والبحث، لا تعني أن يكون الكلام معقداً لا يبين عن معناه، وإنما يعني أن هذا المعنى يحتاج إلى التمهل والتريث لإدراك ما وراءه، ومن هنا فإن عناء المتلقي يذهب سدى أمام التعقيد.

وقد رأى بعض النقاد أن ما يعطي للشعر شعريته ، ويميزه عن الكلام العادي هو غموضه، وانتشار معانيه، فليس في الأرض -

حسب عبدالعزيز الجرجاني - «بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر»[20]. ويرى ابن رشيق أن «لكل كلام وجه وتأويل»[21].

وباب التأويل - كما يرى ابن الأثير - «غير محصور، والعلماء متفاوتون في هذا ، فإنه قد يأخذ بعضهم وجهاً ضعيفاً من التأويل فيكسوه بعبارته قوة تميِّزه على غيره من الوجوه، فإن السيف بضاربه»[22]، وأورد هذا الناقد بيتي المتنبي:

إن السيوف مع الذين قلوبهم — كقلوبهن إذا التقى الجمعان
تلقى الحسام على جراءة حده — مثل الجبان بكف كل جبان

ويفهم من هذا أن النص كالسيف، لا قيمة له إلا بصاحبه وحامله ومستعمله ، وقدرة هذا الأخير وكفاءته هي المعوَّل عليها لا السيف ذاته، كما يفهم منه أيضاً أن باب التأويل مفتوح على الدوام، وما لم يستنبطه الأوائل يمكن للأواخر أن يستنبطوه بالتدبر والتأمل.

ويميز ابن الأثير في هذا الصدد بين:

أ - التفسير بعد الإبهام، وذلك من أجل تفخيم هذا المبهم، وإكبار شأنه عند المتلقي الذي يذهب كل مذهب؛ «فإن الإبهام أولاً يوقع السامع في حيرة، وتفكير، واستعظام لما قرع سمع، وتشوُّف إلى معرفته، والإطلاع على كنهه»[23].

ب - الإبهام دون تفسير، وهو القابل لتعدد الاحتمالات ، كما في قوله تعالى: **﴿إن هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم﴾**[24]؛ «أي للطريقة أو الحالة، أو الملة التي هي أقومُها وأسدُّها، وأي ذلك قدَّرتَ لم تجده مع الإبهام، وذلك لذهاب الوهم فيه كل مذهب، وإيقاعه على محتملات كثيرة»[25]. وهذا يدفعنا إلى قضية أخرى هي قضية النص المفتوح المقابل لتعدد القراءات.

سادساً: النص المفتوح/ ملء الفراغ:

والنص المفتوح هنا يتسع ليشمل:

أ - الشعر الذي ينفتح على التجارب الإنسانية، والذي يرتاح له كل من مر بالتجربة التي مر منها الشاعر، كما في قول صخر الهذلي:

أما والذي أبكى وأضحك والذي ... أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها ... بتاتاً لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هي إلا أن أراها فجاءة ... فأبهتُ لا عرف لدي ولا نكرُ
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها ... كما قد تُنسي لبَّ شاربها الخمر

فالشاعر - فيما يرى قدامة. «يصف ما يجد مثله كل متعلق بمودة»(26).

ب - الأبيات التي تضم ما يمكن تسميته «بالفراغ» الذي يُنتظر ملؤه من طرف المتلقي، كقول جرير مثلاً:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم ... يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل

فالفراغ هنا يكمن في قوله: «فعلت ما لم أفعل»، بحيث يمكن ملؤه بالبكاء عند الرحيل، أو الهيام، أو اللحاق بالأحبة، أو الحيلولة دون رحيلهم، أو غير ذلك «مما يجوز أن يقوم به العاشق عند فراق أحبته»(27).

ونجد في الكثير من النصوص الشعرية «فراغات»؛ وذلك كحذف ما يرد بعد صيغة التفضيل «أفعل»، «كقولنا: «الله أكبر»، فهذا يحتاج إلى تمام؛ أي أكبر من كل كبير، أو أكبر من كل شيء يُتَوَهَّمُ كبيراً، أو ما جرى هذا المجرى..»(28).

ويشترط في مثل هذه الفراغات ألا يملأها المتلقي كيفما اتفق، بل لابد - كما يقول ابن الأثير - «من دلالة الكلام على المحذوف»[29].

ومن أمثلة الفراغ الذي يُملأ «بمحتملات متعددة» قول السموأل:

وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل

فقد جمع هذا البيت مكارم الاخلاق من سماحة وشجاعة، وعفة وتواضع، وحلم وصبر، وغير ذلك من الأخلاق التي تندرج ضمن ما يشق على النفس (ضيم النفس)[30].

كما أن من الكنايات ما يستوجب مجهود من المتلقي كقول أبي تمام:

مالي رأيت ترابكم يَبِسَ الثرى مالي أرى أطوادكم تتهدم

بحيث كنى عن تنكر ذات البين «بيبس الثرى»، وعن طيش العقول «بتهدم الأطواد»[31]، وهذه قراءة ابن الأثير ويمكن لغيره أن يذهب إلى تأويلات أخرى. فيؤول «يبس الثرى»، بقطع صلة الرحم، أو تفكك أواصر التعاون والتآزر، أو انطماس معالم الجود والكرم، خاصة إذا استحضرنا ما يوحي به «يبس الثرى» من محل وقحط وجفاف، وهلم جرا.

كما يمكن لقارئ آخر أن يؤول «تهدم الأطواد» بذهاب الريح والفشل، أو بالإنتكاسة، خاصة إذا علمنا أن «الطود» هو الجبل العظيم، أو يؤول ذلك بسقوط أساطيرهم وعظمتهم وشموخهم المزعوم، إلى ذلك من التأويلات التي توحي بالسقوط والإندحار.

إن باب التأويل في مثل هذا الموضع مفتوح على مصراعيه،

ولا يمكن بحال من الأحوال أن نقيد القارئ بمعنى وحيد فنلزمه به، ونرى أنه هو الذي قصده الشاعر.

ومن الملاحظ أن بعض عبارات النقاد - الشراح مثل: «ويجوز أن يكون المراد كذا...» دليل على انفتاح البيت الشعري وقابليته لأن يقرأ قراءات متعددة، وكذلك الأمر بالنسبة للأشعار التي اعتبرها القراء مفرطة ومغالية في المجاز، والتي تزخر بالإشارات البعيدة و«الإيماء المشكل»، والتي لا يقارب مجازها الحقيقة، والتي لا تقدم نفس المعنى لكل قارئ، والتي تحتاج إلى مجهود فكري.

ولابد من الإشارة هنا إلى ما أسماه أبو حيان التوحيدي «ببلاغة التأويل»: «وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعمال الفن ، وها هنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاحق الخواطر، ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة [بلاغة الشعر، الخطابة، العقل، البديهة] ، بالصفات الممثلة حتى تكون معينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون وإنارة المعنى المخزون»[32].

وقد تأسف هذا المحلل الناقد على فقدان هذا الضرب الأصيل من ضروب البلاغة، والتي تفتح آفاقاً واسعة أمام المتلقي، وتفتح المجال أمام مشاركته، وأمام تعدد القراءات، فضاع عليه بذلك الكثير، وتعاطى الناس، بدل ذلك للبسيط الذي لا يتطلب تدبراً، واكتفوا بالأشياء التي تعوّد العقل على الخمول والكسل والجمود، بدل التعمق في التفكير، والنتيجة تكون بالتالي هزيلة؛ لأن قيمة ما يحصل عليه المتلقي تقاس بمدى إحساسه بمشاركته وفعاليته، واعتصاره لفكره، وكده واجتهاده.

ومن المركوز في الطباع - كما يقول عبدالقاهر الجرجاني - «والراسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يُصَرَّح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعُقِدَ إلى معنى آخر

فأشير إليه، وجعل دليلاً عليه، كأن للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يُصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً»[33]، ويقول أيضاً: «ومن المركوز في الطباع أن الشيء إذا قيل بعد الطلب له والإشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجمل وألطف»[34].

سابعاً: التنقل من حال إلى حال:

أشاد النقد القديم بالتنقل من حال إلى حال؛ وذلك حتى لا يحس المتلقي بالرتابة والملل، ولعل هذا هو السبب في عدم استساغة بعض النقاد لطريقة صالح بن عبدالقدوس في جعل القصيدة كلها حكماً، فهي تسير على منوال واحد، ولو كان شعره - كما يرى الجاحظ - مفرقاً في أشعار كثيرة لأصبحت أشعاره أرقى مما هي عليه، ولصارت نوادر سائرة في الآفاق، ومتى «لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك النظام عنده وقع»[35]، ولهذا قال أبو تمام:

فطول مقام المرء في الحي مخلق ... لديباجتيه فاغترب تتجدد
فإني رأيت الشمس زيد محبة ... إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد

وقال أبو العتاهية[36]:

لا يصلح النفس إذا كانت مدابرة ... إلا التنقل من حال إلى حال

والتنقل من حال إلى حال، لا يعني قطع الصلة بين السابق واللاحق، ولهذا حاول الشعراء المحافظة على تماسك قصائدهم، وذلك بعنايتهم بما يسمى «بحس التخلص»، حتى لا يفاجأ المتلقي بهذا الإنتقال، ولكي يكتمل جمال القصيدة، اعتنى الشعراء أيضاً بمطالع قصائدهم على اعتبار أن حسن الاستهلال هو أول ما يقرع سمع المتلقي،

فيفتح شهيته للمتابعة أو العكس، كما اعتنوا بحسن الانتهاء، لكونه آخر ما يبقى في ذهن هذا المتلقي.

* * *

إن الغائص في أعماق تراثنا النقدي لا يمكنه إلا أن يخرج بما يجعله مطمئناً على ثرائه، وأشير في الأخير إلى أن هذه المحاولة لا تدعي الإلمام بكل جوانب الموضوع، ولكنها مجرد محاولة متواضعة تتوخى إثارة أسئلة وليس تقديم أجوبة.

الهوامش

1) هول (روبرت): نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة عبدالجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992، ص 7.

2) العقد الفريد 2/206-207.

3) البيان والتبيين 1/116.

4) المصدر السابق 1/68.

5) السابق 1/68.

6) الصناعتين/ 25.

7) البيان والتبيين 1/64، زهر الآداب 1/113.

8) البيان والتبيين 1/86.

9) العمدة 1/364-365.

10) الأغاني 1/130.

11) الشعر والشعراء 1/238.

12) البيان والتبيين 1/117 والشعر والشعراء 23.

13) الأغاني 5/258.

14) العمدة 1/240.

15) انظر نقد الشعر/ 36، هامش 3.

16) الإمتاع والمؤانسة 2/140، ونقد الشعر/ 22.

17) أخبار أبي تمام/ 14.

18) الوساطة/ 4.

19) إسماعيل بحاري، «نقد الشعر ومفهوم التلقي من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري» رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت خلال الموسم الجامعي 93 -94، مرقونة بكلية الآداب بالرباط ص 97 وص 127.

20) الوساطة/ 427.

21) العمدة 215/1.

22) المثل السائر 63/1.

23) السابق 186/2.

24) سورة الإسراء، الآية 9.

25) المثل السائر 199/2.

26) نقد الشعر/ 136.

27) الصناعتين/ 43.

28) المثل السائر 282/2.

29) السابق 311/2.

30) السابق 337/2.

31) السابق 67/3.

32) الإمتاع والمؤانسة 142-143.

33) دلائل الإعجاز/ 444.

34) أسرار البلاغة/ 118.

35) البيان والتبيين 150/1.

36) زهر الآداب /5.

مصادر الدراسة

- اسرار البلاغة في علم البيان: الجرجاني (عبدالقاهر)، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1982.
- أخبار أبي تمام: الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، حققه وعلق عليه: محمد عبده عزام، خليل محمود عساكر، ونظير الإسلام الهندي - دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

- الإمتاع والمؤانسة: التوحيدي (أبو حيان)، صححه وضبطه وشرح غريبة: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة.

- الأغاني: الأصفهاني (أبو الفرج)، شرحه وكتب هوامشه: عمر علي مهنا، وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1986.

- البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعبة، بيروت، 1968.

- دلائل الإعجاز: الجرجاني (عبدالقاهر)، قرأه وعلق عليه: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

- زهر الآداب وثمر الألباب: الحصري القيرواني.. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، مصر ، ط 3، 1953.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة... دار الثقافة، بيروت 1946.

- الصناعتين: الكتابة والشعر: العسكري (أبو هلال)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، ط 2، 1983.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني... تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 1988.

- العقد الفريد: ابن عبدربه (عمر أحمد محمد)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير... قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجاني (القاضي علي عبدالعزيز)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت.



المعالم النقدية
في
مقدمة الشعر والشعراء

مصطفى سليمان

عاش ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري حيث طغى المنطق والفلسفة على الفكر العربي وتسرب إلى الشعر. فقام بعض الشعراء يهاجمون طغيان الفكر والمنطق على الشعر، مثل البحتري القائل:

كلّفتمونا حدود منطقكم   والشعر يغني عن صدقه كذبه
والشعر لمحٌ تكفي إشارته   وليس بالهذر طوّلت خطبُهْ

وقارئ مقدمة الشعر والشعراء يجد ابن قتيبة يقف الموقف ذاته في النقد، مع شيء من الاتزان والدعوة إلى عدم المغالاة في الأخذ من الثقافة الأجنبية.

ومع ذلك نجده متأثراً بالنزعة العقلية في التقسيم والتبويب لأنواع الشعر استناداً إلى قوانين المنطق، وسيادة النزعة العلمية في ذلك العصر.

فعندما يبحث في قضية اللفظ والمعنى يرى أن لهذه القضية ركنين:

(اللفظ والمعنى)، ومميزين: (الجودة والرداءة)، مع ملاحظة أنه لم يستخدم هذه الألفاظ صراحة. فهو يعطي للشعر أربعة أقسام[1]:

1 - ما حسن لفظه وجاد معناه. ويضرب لذلك أمثلة كثيرة منها قول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفس راغبة إذا رغّبْتها   وإذا تُرَدّ إلى قليل تقنع

وقول أوس في الرثاء:

أيتها النفس أجملي جزعاً   إن الذي تحذرين قد وقعا

هنا نجد أن ابن قتيبة ناقداً ذوقياً تأثرياً يعمم الأحكام النقدية انطلاقاً من البيت فيقول عن بيت أوس: «لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا».

2 - ما حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى. ومن الأمثلة على ذلك قول جرير:

إن العيون التي في طرفها حورٌ   قتلننا ثم لم يحين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به   وهن أضعف خلق الله أركانا

3 - ما جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه. ويورد لذلك قول لبيد:

ما عاتب المرء الكريمَ كنفسه   والمرء يصلحه الجليس الصالح

وعقّب على هذا البيت قائلاً: «وإن كان جيد المعنى

والسبك فإنه قليل الماء والرونق».

ونلاحظ أنه استخدم مصطلحاً نقدياً غائماً يدل على أن هناك شيئاً ما غاب عن جمال هذا البيت الجيد المعنى، وكنّى عن هذا الشيء الجميل الغائب بـ «الماء والرونق». وهو رمز نقدي إحساسي يرمز إلى قلة بهاء اللفظ، وحسن جماله.

4 - ما تأخر معناه وتأخر لفظه. ويرضرب له عدة أمثلة من بينها قول الخليل بن أحمد الفراهيدي:

إن الخليط تصدَّعْ	فطِرْ بدائك أو قَعْ
لولا جوارٍ حسانٌ	حُور المدامع أربع:
أم البنين، وأسما	ءُ، والرباب وبَوْزع
لقلت للراحل: ارحل	إذا بدا لك أوْدَعْ

ويعلق قائلاً:

وهذا الشعر بيّن المتكلّف، رديء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء، ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة.. ولو لم يكن في هذا الشعر إلاّ أم البنين وبَوْزع لكفاه». - أي قبحاً - ويستثني ابن قتيبة هنا شعر الراوية خلف الأحمر الذي كان أجودهم طبعاً، وأكثرهم شعراً.

هذه الأنواع الأربعة لا تسمح العلاقة المنطقية - في نظره وتحت تأثير سيادة المنطق في عصره - بأكثر منها:

1 - لفظ جيد ومعنى جيد.

2 - لفظ جيد ومعنى رديء.

3 - لفظ رديء ومعنى جيد.

4 - لفظ رديئ ومعنى رديء.

وابن قتيبة في هذه التقسيمات الرباعية ينشئ صلة بين اللفظ والمعنى برابط الجودة في كليهما. ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن ابن قتيبة يوحي إلينا بهذه التقسيمات أن المعاني أيضاً يعتورها التفاوت في الجودة والرداءة، فهي ليست «مطروحة في الطريق» كما كان الجاحظ يقول.

ويستشف من أمثلة ابن قتيبة أن المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة. ولكن هذه الأمثلة نفسها تشير إلى أنه يستمد حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة في الأكثر.

إن قضية اللفظ والمعنى - كما يوضح الدكتور إحسان عباس في كتابه[2]: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث تتطور إلى ما نسميه «الشكل والمضمون»، ولا هي استطاعت أن تقترب مما قد يسمى «الصلة الداخلية» بين هذين العنصرين ولعلها كانت ذات أثر بعيد في صرف النقد عن تبيُّن وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي. غير أنها رغم ذلك أسلم من الانحياز السافر إلى جانب اللفظ.

ويبدو أن المعنى في الشعر كما يراه ابن قتيبة يتفرع إلى

فرعين: فكرة أو معنى أخلاقي. فإذا لم يجد في البيت أي فكرة قائمة بذاتها، أو أي معنى أخلاقي فالبيت ساقط عنده.

فهو عندما يستعرض الأبيات الآتية:

ولما قضينا من منىً كل حاجة ... ومسَّحَ بالأركان هو من ماسحُ
وشُدَّت على حدب المطايا رحالنا ... ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناقِ المطيِّ الأباطح

فهو لا يرى عندما ينثر هذه الأبيات أي فكرة، أو معنى فيها. أما ما تطلَّبه لمعنى أخلاقي فواضح من إعجابه ببيت أبي ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغَّبتَها ... وإذا تُردُّ إلى قليل تقنع

وير« د. محمد مندور في كتابه[3]: النقد المنهجي عند العرب أن هذه النظرة هي نظرة «الفقيه» ابن قتيبة وليس «الناقد» وهي نظرة ضيقة إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكار، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني، كما أن منه لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر، قوي الإيحاء لأنه عميق الصدق على سذاجته ولعل من خير الأمثلة على ذلك قول ذي الرمة:

عشية مالي حيلة غير أنني ... بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخط وأمحو الخط ثم أعيده ... بكفي والغربان في الدار وُقَّعُ

ويعلق مندور قائلاً: أي معنى يريد ابن قتيبة من مثل هذه الصورة الجميلة الصادقة؟ بل لعل جمالها في خلوها من أي فكرة. ولعل صدقها في تناهي بساطتها.

وقد فات ابن قتيبة في هذا المقام أمر هام جداً، وهو ضرورة ائتلاف اللفظ مع المعنى، أي مناسبة اللفظ للمعنى بما سماه عبدالقاهر الجرجاني «النظم». ولم يتعرض ابن قتيبة لهذه المسألة مع أنها من أهم مقاييس الشعر.

ويبدو محمد مندور متجنّياً على ابن قتيبة حين يتهم نظرته بالضيق لأنه يطلب من البيت الشعري أن يكون فيه معنى. فهل يمكن أن يخلو أي بيت من الشعر، بل أي منطوق إنساني من أدنى درجات من درجات المعنى؟ حتى الشعر «البرناسي» على مذهب «الفن للفن» للمعنى فيه شأن هام.

ويظهر أن الدكتور محمد مندور لا يرى في المعنى سوى «الفكرة» و«المعنى الأخلاقي»، كما استنتج من أمثلة ابن قتيبة ولكن يبدو أن ابن قتيبة أوسع من هذا التضييق في فهم المعنى. فهو يريد من أي بيت شعري، أو من الشعر بشكل عام أن يكون فيه حصيلة فكرية، أو نفسية، أو وجدانية، أو صورة جميلة، أو حكمة صائبة، وليس «أي فكرة» أو «أي قول».

وبديهي أن الشعر الهراء، أو الشعر - الفراغ مرفوض من محمد مندور - حسب ما نعلم من مؤلفاته ومواقفه النقدية - وهو مرفوض طبعاً من ابن قتيبة أيضاً.

ثنائية الطبع والتكلف:

وإلى جانب هذه المعادلة الرباعية لثنائية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما، يناقش ابن قتيبة ثنائية الطبع والتكلّف، والمتكلِّف، والمتكلَّف في الشعر ذاته، وفي الشعراء أنفسهم.

«فالمتكلّف من الشعراء هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة. وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر»، لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك».

من هنا نفهم أن ابن قتيبة حين يتحدث عن المتكلف من الشعراء فهو يتحدث عن الشاعر المنقّح لشعره، المهذّب له بالصقل والعبادة الفنية. إنه «عابد الشعر» والدليل على هذا أنه يضع زهيراً والحطيئة ضمن حدود هذا التعريف، فهو لا يحط من شأنهما فنياً أو يراهما دون الشعراء المطبوعين.

والشاعر المطبوع هو العفوي في قوله، وهو «من سَمَح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة، وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزحّر».

وهذا يعني أن الطبع يشمل القول على البداهة، مثلما يشمل «الصنعة الخفية» التي لا تظهر على وجه العمل الفني.

أما الشعر المتكلّف - بتشديد اللام وفتحها - فيعني «التفكير وشدة العناء ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني إليه حاجة، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه».

ومن السمات الأخرى للتكلف في الشعر: أن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه. ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. فقال: وبمَ؟ لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت... وابن عمه».

وفي هذا القول دلالة هامة على إحساس بعض شعرائنا بالوحدة الكلية في القصيدة، وهو ما نسميه اليوم بالوحدة العضوية. وهو من المقاييس الشعرية الأساسية.

ونجد مرة أخرى محمد مندور يتجنى على ابن قتيبة ويظلمه بتقويله ما لم يقله. فمندور يرى أن تقسيم ابن قتيبة الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين يدل على ضعف ذوقه، وتخبطه في المسائل الأدبية الخالصة.

وهذا الموقف المتجني نجده أيضاً عن الدكتور عبدالحميد سند الجندي[4]. إذ يرى أن تعريف ابن قتيبة للشاعر المتكلف - بكسر اللام المشددة - فيه تنكب عن الحق والإنصاف لأنه - كما فهم الجندي - يعتبر العناية بالشعر وتحكيكه من أمارات التكلف، وظاهر من هذا أنه يرى الارتجال في الشعر هو الطبع، وأن الشاعر المطبوع هو الذي ينطق الشعر على البديهة دون إعداد، ولذلك عدّ زهيراً والحطيئة وأشباههما من المتكلفين. وذلك فيه مجانبة للصواب».

والتجني على ابن قتيبة يأتي من عدم التدقيق في استخدام ابن قتيبة لمفهوم التكلف. فهو حين يستخدم التكلف كصفة في الشاعر، يختلف عن استخدامه للتكلف كصفة في الشعر.

فالتكلف عند الشاعر صنعة فنية خفية، وثقاف، ونقيح. إنها عبادة فنية. والدليل على ذلك استشهاده بزهير والحطيئة.

أما التكلف في الشعر فهو «الصنعة الرديئة». لذلك قال عن شعر العلماء، في معرض إيراده أبياتاً للخليل: «هذا الشعر بيّن التكلف، رديء الصنعة».

أما عن اتهام مندور لابن قتيبة بأنه خلص بين الشاعر المطبوع، والشاعر المرتجل فيبدو أنه اتهام في محله. لأن ابن قتيبة يضرب أمثلة كثيرة تدل فعلاً على أن الطبع يعني الارتجال. والشعر المطبوع هو الشعر المرتجل.

لكنه في مواضع أخرى يستشهد بالفرزدق حين قال: «أنا أشعر تميم، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت».

ويقول ابن قتبة: «للشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويُستَصعب يها رِيِّضُه». وهذا يدل على أنه ينكر على الشاعر قدرته الارتجالية على قول الشعر في أي وقت. لكننا نستنتج حقا أن ابن قتيبة حين يتحدث عن الشاعر المطبوع، أو الطبع، فإنه مرة يتحدث عنهما بعيداً عن الارتجال، ومرة يضعهما ضمن حدوده.

أما الطبع عنده بشكل عام فهو يعادل ما سماه الجاحظ «الغريزة». والطبع عنده كلمة تتعدد دلالاتها، فهي قد تعني قوة الشاعرية، أو الطاقة الشعرية، أو الموهبة.

دوافع الشعر وبواعثه:

ويلتفت ابن قتيبة إلى قضية أخرى يمكن أن نسلكها في علم النفس الأدبي، وتتعلق بحوافز الشعر ومحرّضاته.

1 - فهناك الحوافز النفسية كالطمع والشوق والطرب والغضب، وما يثير هذه الحوافز كالشراب، والمناظر الطبيعية الجميلة.

ويروي للحطيئة قوله حين سئل: أي الناس أشعر؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حية، فقال: هذا إذا طمع.

وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي: مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد - يعني كاتب البرامكة - أشعر من مراثيك فيه وأجود. فقال: كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء.

ويستشهد بالكميت ومدحه، ويرى أنه كان يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين. ولا يرى علة لذلك «إلا قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة».

2 - وهناك علاقة الشاعر بالزمن، فلكل وقت من أوقات

النهار والليل تأثير في الطبع الشعري أو المزاج النفسي لدى الشاعر:

«وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه، ويُسمِح فيها أبيُّه. منها أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير».

وإذا كان المبدأ العام صحيحاً، فإن بعض التفاصيل تبدو غير مقنعة. فليس من الضروري أن يكون أول الليل قبل تغشّي الكرى وقتاً مواتياً لقول الشعر. فهذا أمر يختلف بين شاعر وشاعر. فقد يكون قول الشعر في آخر الليل، أو عند الصباح، أو في أي وقت تحين فيه ساعة الإبداع.

أما يوم شرب الدواء فهذه لحظة غامضة. وأما الخلوة في الحبس فطرق مواتٍ، بل محرض مهم. ودليلنا روميات أبي فراس الحمداني في أسره. أو شعر المعتمد بن عباد ملك إشبيلية وهو في سجنه في «أغمات».

ويلاحظ محمد مندور على حوافز الشعر النفسية كالطرب والغضب والطمع أن المشاعر والانفعالات لا تخلق شعراً ساعة احتدامها، فالانفعال القوي يعقد اللسان، ويشل التفكير، ويشغلنا عما سواه، والشاعر لا يقول إلا بعد أن يصحو من الشراب، ويهدأ من الغضب.

لكننا في الواقع لا نفهم من كلام ابن قتيبة أن يحصر

قول الشعر «ساعة احتدام» هذه المشاعر والانفعالات كما يقول مندور، بل هي خميرة لتلك المشاعر، والانفعالات تفعل فعلها ببطء في الطبع أو المزاج الشعري. وفعلاً إن تقطيع اللحم، كما يقل بول فاليري، أسهل ما يكون حيث يكون بارداً متماسكاً، بالمقارنة مع حالته وهو رخو قُطع من ذبيحة تواً.

3 - وهناك جانب نفسي لا يتعلق بالشاعر نفسه، بقدر ما يتعلق بنفسية المصغي إلى الشاعر، وبلغة النقد المعاصر «المتلقي». وذلك بإثارة المشاعر أو الحوافز في نفسية السامعين.

وهنا تطرق ابن قتيبة إلى تعليل ظاهرة فنية بارزة جداً في شعرنا العربي، وهي بدء القصيدة العربية بالنسيب أو هيكليتها بشكل عام من استهلال بالبكاء على الأطلال، ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب... وذلك: «ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لِما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلفِ النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق...».

ويدعو ابن قتيبة الشاعر إلى مراعاة التناسب بين أجزاء القصيدة حتى لا تصاب بالخلل إذا طغى جزء على آخر، أو التخلخل إذا طال قسم فوق الحد الطبيعي الذي تألفه النفس.

فيقول: «فالشاعر المجيد مَن سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر».

وقد اتهم ابن قتيبة لهذا القول بأنه ناقد تقليدي اتباعي يحرّم على الشاعر التجديد والتطوير. لكن الملاحظ أنه يدعو إلى مبدأ «التعادلية» الفنية الدقيقة ضمن أقسام القصيدة التي كانت شائعة في بنائها المعروف.

وهذه التعادلية والتي يسميها إحسان عباس: التناسب تمنح القصيدة شيئاً من الروح الكلية، وتقربها من مفهوم الوحدة العضوية، رغم ما قد يبدو عليها من تناولها، ظاهرياً، لأقسام متعددة.

ويروي ابن قتيبة أنه قيل لأبي المهوّش الأسدي: لَم لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً».

ويتهم الدكتور عبدالحميد سند الجندي ابن قتيبة بأنه يحتّم على الشعراء أن يجعلوا عمود الشعر القديم دستورهم الفني. ويستشهد على ذلك بقول ابن قتيبة: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس

والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة».

وواضح أن ابن قتيبة هنا يقف ساخراً من الشاعر المقلد بشكل يثير الضحك. فهو يطلب من الشاعر أن يعيش عصره، وإذا استخدم وصف الطلل أو بعض عناصر الماضي فذلك على سبيل الرمز لا الحقيقة. فللشاعر أن يجدد بما يناسب عصره دون حكاية قياسية تدل على ضعف الخيال، كما يقول د. إحسان عباس.

مقياس الجودة الفنية:

لقد وضع ابن قتيبة في مقدمته مقياساً صائباً، بل لا مقياس غيره، لقياس جودة الشعر فالشعر الجيد ليس الشعر القديم، والرديء ليس هو الشعر الحديث، وليس مقياس الجودة في كبر قائل الشعر أو صغره. وهو موقف من أروع المواقف النقدية التي طرحها ابن قتيبة في مقدمته، وهو مقياس نقدي عالمي. يقول:

«ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيَّره. ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلاّ أنه

قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مقسوماً مشتركاً بين عباد في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره.. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين وكان عمرو بن العلاء يقول: «لقد كثر هذا المحدث وحسنَ، حتى لقد هَمَمْتُ بروايته». ثم صار هؤلاء قدماء عندنا يبعد العهد عنهم. وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا... فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه».

إن هذا الموقف النقدي لا يمكن إلاّ أن يرتبط بحياة ابن قتيبة القاضي. فالقاضي أساس عمله العدل، وعدم التأثر بأي مؤثرات أخرى حين يصدر حكمه.

ولكن نتساءل: وما مقياس الناقد لانتقاء الشعر الجيد؟ إنه بلا شك: علمه، وذوقه. وهنا نأتي إلى قضية التذوق الذاتي في النقد. فما يراه هذا الناقد جميلاً قد يراه غيره قبيحاً، في الفكرة أو التصوير أو اللفظ.

لكنَّ هناك حداً أدنى من الذوق الأدبي المشترك أو قاسماً مشتركاً في فهم الشعر وتذوقه، مع وجود الاختلاف، بل وجود ضرورة الاختلاف لينمو النقد ويتطور تبعاً لهذا الاختلاف.

وخصص ابن قتيبة في آخر مقدمته حيّزاً للحديث عن

عيوب القافية والضرورة الشعرية، وعن عيوب الإعراب. وهذا القسم لا نظرات نقدية هامة فيه.

إن مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة «بيان نقدي» هام في تراثنا النقدي العربي. ولم يجانب جوجي زيدان الصواب حين قال عن ابن قتيبة إنه أول من تجرأ على النقد. ويكفيه موقفه النقدي الرائع الذي يجب أن نقف عنده نحن الآن ملياً وهو عدم التعصب للقديم لقدمه، أو للحديث لحداثته.

الهوامش

1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، الطبعة الرابعة، دار الثقافة بيروت ص 12 وما بعدها.
2) إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الشروق، عمان الأردن، ص 104 وما بعدها.
3) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص 21 وما بعدها.
4) عبدالحميد سند الجندي، ابن قتيبة، العالم الناقد الأديب، سلسلة أعلام العرب 22، وزارة الثقافة المصرية - القاهرة.



المفارقة في مقامات بديع الزمان الهمذاني

(نماذج مختارة)

أحمد خريس

يعد بديع الزمان الهمذاني (358-398هـ) بحق مبتدع فن المقامات في الأدب العربي، على الرغم من كدٍّ كثير من الباحثين[1] لإثبات أنه كان عالة على غيره من الكتاب السابقين كالجاحظ وابن دريد وأبي علي القالي، وهم في ذلك يتكئون على بعض المقولات التراثية التي تشير إلى ذلك، كإشارة الحصري في كتابه «زهر الآداب» إلى معارضة الهمذاني لأحاديث ابن دريد الأربعين. ويقرر فصل «مقامة» في دائرة المعارف الإسلامية أنه مهما يكن من أمر، فيما يتعلق بأصول فن المقامة «فبإمكاننا أن نجزم بأن فكرة المقامة كما نعرفها كانت موجودة، وأن أول من التقطها ليحدث منها جنساً أدبياً جديداً... الهمذاني، إذ ليس من الضروري كلما وجدنا أنفسنا أمام تجديد ما أن نبحث له عن نموذج بأي ثمن من الأثمان ، لأن أبسط قواعد العدل، تقتضي منا أن نعطي للاستنباط الشخصي نصيبه»[2].

وتمتاز مقامات الهمذاني على التراث السابق لها ؛ الذي تناول موضوع الكدية ، ببنائها السردي الخاص، الذي يقترب من منحى التكرار على امتداد المقامات، مما يجعلنا - مثلاً - نهجس بشخصية أبي الفتح الإسكندري؛ بطل الهمذاني المضاد قبل أن يخبرنا عنها الأخير عبر روايته عيسى بن هشام، وكذا فإننا نكاد لا نخطئ في توقعاتنا عندما يتبدى مشهد «التعرف» المعهود بين الإسكندري والراوي.

وبالنظر إلى بنية المقامات، فإننا سنلمح اضطراداً بنائياً لا يخله سوى القليل من المقامات كالمغزلية والنهيدية والصيمرية والغيلانية والتميمية والبشرية التي تتخلى عن ثنائية البطل - الراوي المعتادة في المقامات الأخرى ، فيغيب أبو الفتح الإسكندري، ويقوم الراوي برواية الأحداث أحياناً وبالمشاركة فيها أحياناً أخرى.

تصنف المقامات - عامة - في إطار ما يعرف بأدب الكدية أو الأدب المضاد للبطولة Anti-heroic، وهو أدب تلجأ إليه الأمم عندما تعم الفوضى السياسية ويستشري الظلم الاجتماعي، فيكون بمثابة العين الناقدة؛ مزلزلاً بذلك وثوقية الأفكار والأخلاق والتصورات، ليقلص الفجوة بين الإطلاقي والمقيد، بنسبية لا تخلو من براغماتية وديماغوجية ظاهرتين.

ولعل المطلع على أحوال الدولة الإسلامية زمن القرن الرابع الهجري سيرى مدى التردي الذي أصاب البلاد والعباد. فثمة قاطع طريق (= عمران بن شاهين) يؤسس دولة ، والتطرف المذهبي بين السنة والشيعة يصل مداه، والطبقة العليا تزداد غنى وثراء في مقابل طبقة فقيرة مسحوقة تعبر عن السواد الأعظم من الناس[3].

مجتمع الهمذاني - إذاً - لابد أن يكون مليئاً بالآمال الخائبة، والادعاءات الخادعة، والتدليسات، والنفاق. فكيف يمكن الدعوة إلى الزهد - على سبيل المثال - ومن يُدْعون إليه لا يملكون ما يسد رمق يومهم؟ وكيف يُطالب بتصديق كتصديق العجائز في ظل غيبة ما يعين عليه، ذلك أن مشاعر الشك والإحساس بغياب العدالة عن الواقع تتعزز في مثل هذه الظروف.

ومثلما يقود الوضع التاريخي السابق إلى التشاؤم وفقدان الأمل فإنه يقود - أيضاً - إلى تقوية حس الهجاء لدى محترفي الأدب بتعويل على السخرية والفكاهة، فالسخرية هي السلاح الأمثل لتجاوز

رداءة الزمن وناسه، وهي الرد الأمثل عند الشعور بالعجز عن رد الأمور إلى نصابها.

وقد يقود الحس الساخر - في بعض الأحيان - إلى مرضية تجعل الساخر يشتفي بالآخرين؛ ومن يستحق منهم ذلك أو لا يستحق، مقابلاً الظلم بظلم مثله، لكنه على أية حال ظلم غير ضار، بل ربما كان فيه نفع لأنه لا يتجاوز حيز اللغة والأدب المكتوب. ويدعو في الوقت نفسه إلى التفكير وإعادة تقويم الأمور.

ومن المعينات الأساسية على تبيان الحس الهجائي، والطبيعة الساخرة في مقامات الهمذاني «المفارقة» Irony، لأن المفارقة توفر نوعاً من الموضوعية والاستقلال بعيداً عن الوعظية والإرشادية الفجتين، وهي تثير عقل القارئ وخياله معاً. وتجعله يستكنه مراد الهمذاني وما بين سطور مقاماته، عبر المقارنة الذكية والتفرس اللغوي.

ومن هنا جاء أحد تعريفات المفارقة ليقرر أنها: «وجهة نظر إلى الحياة تعي أن الخبرة تنفتح على تفسيرات عدة، لا يعد أحدها مطلق الصحة، ترى في تجاور المتنافرات جزءاً من بنية الوجود»[(4)]. إن المفارقة هي وحدها القادرة على وضع مظهر الشيء على المحك، فإما أن يكون ناماً عن جوهر ملائم أو أن يكون الجوهر مخالفاً للتوقع بمخالفته للمظهر ، وهنا تبرز جماليات المفارقة ودورها البلاغي الفاعل. ولعل جيمس مونرو James Monroe قد أصاب الحقيقة عندما قال: «... إن عنصر المفارقة في فن المقامة هو الذي يجعلها في النهاية الأداة القوية للنقد الشخصي والاجتماعي الذي هو عمليه فعلاً»[(5)].

ويعول على استبيان المفارقة في المقامات - وتوضيحها بصورة أساسية - عند إرادة التعرف على نظرة الهمذاني لعصره، فضلاً عن نظرته إلى جملة من الأفكار والمبادئ والمعتقدات، ويأتي هذا التعرف -

بناء على معرفتنا بالحس المفارقي في المقامات - أكثر مصداقية وقرباً للحقيقة.

ولأن المقامات - كما سبق وذكرنا - بدعة الهمذاني، ولأنه المقامي الأول، نجده يرود جنساً أدبياً مستحدثاً سوف تتضح معالمه على يديه، تتمازج فيه رغبة المغامرة بالمقدرة اللغوية والإبداعية تماماً مثل امرئ القيس في الشعر الغنائي العربي، الذي لا نعرف قبله، كيف كان الشعر بشكل دقيق.

وتطلعنا المقامة «القريضية» على وعي الهمذاني بقيمته الفنية، عندما يسأل الإسكندري عن الشعراء (= الأدباء) المتقدمين والمحدثين أيهم خير؟ فيقول: «المتقدمون أشرف لفظاً، وأكثر من المعاني حظاً، والمتأخرون ألطف صنعاً، وأرق نسجاً»[6] حصيلة هذا الرأي أن التفضيل يقع على المحدثين الذين ينضم إليهم الهمذاني دون المتقدمين، فالحكم على الأواخر أخلاقي الطابع، وليس فنياً، وما البدء بالحديث عن الشعراء الأقدمين في هذه المقامة الافتتاحية إلا كي يضع الهمذاني نفسه في إطار الأدب العربي الرفيع، على الرغم من أن موضوعات مقاماته وموتيفاتها، وأفعال شخوصه، واهتماماتهم أقل «شرفاً» مما نجده لدى الشعراء الأقدمين كامرئ القيس، الذي يتبع الهمذاني وصفه بكلام تتضح منه الحسرة، فزمن الأول لا خداع ولا تمويه فيه، وهو زمن مثالي لإعلاء القيم النبيلة إذ - لم يقل (= امرؤ القيس) الشعر كاسباً، ولم يجد القول راغباً، ففضل من تفتق للحيلة لسانه، وانتجع للرغبة بنانه»[7] وفي ذلك مفارقة كلية يعززها اختلاف الزمن، وتباين طبائع البشر.

ولعل الإتيان بتلك الآراء النقدية، الخاصة بأبرز شعراء العرب الجاهليين الممثلين لقمة المنجز الشعري القديم على لسان متكد ملتو

مثل أبي الفتح، شبيه «بتقديم أعمال شكسبير في مسرح للدمى على لسان دمية، بما يخالط ذلك من جو يبعث على التشاؤم الضاحك»[8].

ومن المفارقات الكلية - أيضاً - في المقامات ذلك التعدد المكاني لمواقع الأحداث فيها، فهو يكاد يأتي على معظم بقاع الدولة الإسلامية، لاسيما في المشرق، ولا نعرف لذلك التعدد سبباً سوى التكدي في بقاع غير مطروقة، تتيح للإسكندري فرصة أكبر في خداع من لا يعرفونه، وكذلك رغبة الهمذاني الضمنية ربما في انتقاد ذلك الشتات الذي وقع للدولة الإسلامية في عصره وأطاح بوحدتها المركزية. ورغم أن الهمذاني يفتتح مقامته «المكفوفية» موضحاً على لسان الراوي بعض أسباب الترحل في المقامات، فإنها تظل غير مقنعة وقاطعة، نقرأ: «كنت أجتاز، في بعض بلاد الأهواز، وقصاراي لفظة شرود أصيدها، وكلمة بليغة أستزيدها....»[9].

الاستزادة من الأدب - إذاً - سبب معلن للسفر، لكنه، في واقع الأمر ، سبب تغليفي لعدد من الأسباب الأخرى، قد يكون أحدها إعادة الاعتبار للأديب والأدب في زمن طغى فيه اللهاث في طلب المال على كل ما دونه.

أما الزمن التاريخي للمقامات فإنه يمتد من القرن الأول الهجري وحتى القرن الرابع، مما يحدث حيرة وبلبلة شديدتين، لا يمكن إزالتهما إلا بافتراض لازمنية الراوي والإسكندري، وعدهما حالة حكائية لا أشخاصاً واقعيين يحال إليهم في الواقع، لاسيما في هذه النقطة بالتحديد[10].

وإذا أردنا تفحص نصوص المقامات لاستجلاء طبيعة المفارقة فيها، سنقع على أنماط عديدة لها، سنحاول الحديث عن أبرزها. فالمقامة «المضيرية» الشهيرة - مثلاً - يقوم بناؤها على مفارقة أساسية، أو ما يسمى بالمفارقة البنائية Structural Irony تتمثل في

التضاد الحاد بين شخصية التاجر البغدادي الداعي إلى «المضيرة»، وشخصية أبي الفتح الإسكندري الأديب؛ الذي تغيب عنه وصوفات المكدي السائرة في المقامات الأخرى. وحتى تصبح المفارقة أكثر حدة، فإن الراوي عيسى بن هشام، الذي يستهل المقامة بالحديث، يتنحى جانباً ليدع أبا الفتح نفسه ينقل لنا حكايته مع المضيرة والداعي إليها، مبرزاً ضيقه الشديد من إسراف التاجر في الكلام، وتنفجه الزائد بما يمتلكه من مقتنيات دالة على الثراء، مما يجعل الإسكندري يؤثر النجاة بترك المقام قبل أن تحضر المضيرة.

إننا هنا إزاء موقفين متضادين نابعين من إطارين اجتماعيين مختلفين، فالتاجر يعبر عن تلك الشريحة الموسرة، ذات العقلية الاستهلاكية والضحالة الفكرية والشراهة، أما أبو الفتح فهو بتعبير الهمذاني: «رجل الفصاحة، يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه»[11] وهو المعبر إجمالاً عن طبقة عامة الناس، لكنه يتميز عن الآخرين بذكائه غير العادي وطموحه الكبير بدافع من ملكاته ومواهبه المتركزة أساساً في المعرفة الواسعة بالأدب واللغة. وتتبدى غلبة أبي الفتح في هذه المقامة وانتصار الهمذاني له - على خلاف ما تنبئ به الأحداث - عبر تلك الأدبية العالية التي تتوسل الوصف، فتنقل لنا البيئة البغدادية الحضرية بكل تفاصيلها دون أن تترك شاردة أو واردة.

وعلى الرغم من أن الوصف يأتي على لسان التاجر فإن رواية أبي الفتح تؤسلبة وتجعل منه نصاً فنياً عالي الجودة. فيصبح فرار الإسكندري من التاجر نابعاً لا من ضيقه لتأخر الأخير في تقديم الطعام له وحسب، بل من إحساس الإسكندري بالفارق الثقافي والاهتمامات الذي يوسع الفجوة بينهما، من غير تنغيص من جانب ممارسات التكدي المعتادة في غير هذه المقامة. فلقد رضي أبو الفتح من الغنيمة بالإياب، لأن الإياب يشكل موقفاً ضمنياً يريد الهمذاني إعلاءه، لذا فالمفارقة

الكبرى في هذه المقامة تقوم على نفي لظاهرها (= الاهتمام بأكل المضيرة) وتأكيد لسمو الأديب (= الإسكندري) والأدب (= المقامة) على التاجر (= المال) وقيمته ، ضمن رصيد وافر من المقولات الحاضة على جلب المال بكل الطرق الممكنة في المقامات الأخرى، وما ذلك إلا لأن المقامة المضيرية تمكننا من الوقوف بوضوح على رأي الهمذاني، بتمايز عن رأي راويته وبطله الضالعين في الكدية.

ومن المقامات القائمة على المفارقة البنائية المقامة «الوعظية» فهي مقامة تستهلكها خطبة وعظية لأبي الفتح الإسكندري حتى نهايتها وتنتهي بمشهد «التعرف»، لكن دونما إيراد لهدف هذه الخطبة، فليس هناك ذكر لمال يستجدى - كالعادة - بُعيْد مثيلات هذه الخطبة في المقامات الأخرى؛ خاصة ما يجري منها في مسجد أو قربه، وعلى الرغم من ذلك فالمقامة الوعظية تقوم على مفارقة ضمنية تتخلق من خلال قراءة مجمل مقامات الهمذاني، فالحث على الزهد من جانب أبي الفتح، وذكر الأمثلة الدالة عليه والتذكير بالآخرة وعذاب النار، والتركيز على أن خيار الناس قد رحلوا إلى العالم الآخر تعريض بمن توجه إليهم هذه الخطبة بوصفهم شرار الناس، ويكفيهم سوءاً أن يقوم مكد (= الإسكندري) بوعظهم، وهو - كما يعرفه قارئ المقامات - مثال لمن يحتاج للوعظ والتذكير بعذاب الآخرة، وبذا تتحول ردة الفعل إزاء هذه الخطبة من ارتداع مشوب بالخوف من المصير، ورجاء بالنجاة ، إلى ضحك، وقهقهة عالية.

وإذا التفتنا إلى أكثر أنماط المفارقة وروداً في المقامات فسنجدها المفارقة اللفظية Verbal Irony ، وهي مفارقة تتأسس على اللعب الفظي، ويقدم فيها الذم - مثلاً - بلسان المدح، وتتأجج المفارقة اللفظية بالإكثار من المحسنات البديعية لاسيما الطباق والمقابلة والجناس والتورية....

ومن الأمثلة الدالة على هذا النمط، نقرأ: «فقرأ الفاتحة والقارعة قراءة استوفى بها عمر الساعة، واستنزف أرواح الجماعة»[12] فإمام المسجد الذي أم عيسى بن هشام في أصفهان قد أطال في قراءة القرآن، فأصبحت قراءة سورة قصيرة كسورة «القارعة» لبطء القارئ تستوفي الدهر كله، ولنلحظ التركيب في هذه المفارقة، فإلى جانب المدة الطويلة التي استغرقتها القراءة، ثمة إلحاح بأن قراءة هذه السورة كان وقعه على الراوي كوقع القارعة (= يوم القيامة) وهذا هو سبب اختيار الهمذاني لهذه السورة دون غيرها.

أما في المقامة «النيسابورية» التي يلتقي فيها عيسى بن هشام الإسكندري، فإن الأخير يوهمنا بأنه يقصد الكعبة، لكننا نفاجأ بأن كعبته ليست الكعبة المعهودة، بل هي فناء أمير سجستان خلف بن أحمد، نقرأ: «فقلت (= الراوي) سقى الله أرضاً أنبتت هذا الفضل، وأبا خلف هذا النسل (= يقصد الإسكندري)، فأين تريد؟ قال الكعبة، فقلت: بخ بخ، بأكلها ولما تطبخ، ونحن إذا رفاق، فقال: كيف ذلك وأنا مصعد وأنا مصوب؟ قلت: فكيف تصعد إلى الكعبة؟ قال: أما إني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج، ومشعر الكرم لا مشعر الحرم»[13].

وفي المقامة «الحلوانية» نستطلع شجاراً يحدث بين عاملي حمام على تدليك عيسى بن هشام القادم من الحج، وتنظيف بدنه، فيتم الاحتكام إلى الحمامي، ويصبح اصطلاح «رأس»، الدال على الزبون، مدار المفارقة والتندر، نقرأ: «فقال الحمامي: ائتوني بصاحب الرأس أسأله: ألك هذا الرأس أم له، فأتياني وقالا: لنا عندك شهادة، فتجشم، فقمت وأتيت، شئت أم أبيت، فقال الحمامي: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي: هذا الرأس لأيهما، فقلت: يا عفاك الله هذا رأسي، قد صحبني في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق»[14].

ومن الأنماط الأخرى للمفارقة ما يسمى بالمفارقة المشهودة Observable Irony وفي هذا النمط لا يوجد صاحب مفارقة Ironist، وليس هناك ادعاء بالمفارقة، فهي ترد إلى قوة خارجية قد يمثلها الحظ أو... أو الحياة. ومثالها أن تجد سارقاً يُسرق[15].

وعند تفحص المقامات سنجد أن المقامة «الأرمنية» مثال واضح على المفارقة المشهودة، فهي تبدأ بفعل سطو يقع على الراوي وصحبه يقوم به قطاع طرق من أرمينيا، يليه سير، طوال الليل، يلتقي بعده الراوي بالإسكندري ويطلبان الخبز والإدام فيحتال الإسكندري على الخباز، ويلتقط منه الرغفان التي ظن الخباز فسادها ثم يأتي رجلاً يبيع اللبن، فيدير إصبعه في أحد الأواني ويبادره القول أنه لا يملك ثمن اللبن، وأنه حجام إن رغب في الحجامة ، فيشمئز البائع وينوي دلق اللبن، فيقول له الإسكندري: «آثرني على الشيطان»[16] فينال بذلك مطلبه.

ويسير بعد ذلك الراوي والإسكندري إلى إحدى القرى فيستطعمان أهلها فيأتيهما فتى بصفحة لبن فيأكلانها، ثم يطلبان خبزاً فيأبى أهل القرية إلا بالثمن، فيتساءل الإسكندري عن ذلك ليكتشف أن اللبن الذي أكلاه قد وقعت فيه فأرة، وأصحابه يتصدقون به على الناس، فكسر الإسكندري الصفحة، وانقلبت معدتا الرفيقين.

المفارقة المعهودة متوافرة في هذه المقامة بصورتين، فالسطو الأول الذي يتعرض له الراوي والبطل يتوجه نحو أموال لعبت مكائد الإسكندري - على الأغلب - الدور الأكبر في الحصول عليها.

والاحتيال على الإدام قوبل باحتيال من جانب أهل القرية في التخلص من لبن تالف، أي أن الخاسر في الحالين هو الإسكندري ومريده الراوي على خلاف السائد في المقامات، أو ما يتوقع من الإسكندري

على وجه الخصوص، وبذلك تتعمق المفارقة، وترد إلى مكيدة قوة خارجية هي الحياة المتقلبة كما يرد في الأبيات آخر المقامة، نقرأ:

«يا نفس لا تتغثي فالشهم لا يتغثا
من يصحب الدهر يأكل فيه سميناً وغثا
فالبس لدهر جديداً والبس لآخر رثاء»[17]

ومن أنماط المفارقة - أيضاً - المفارقة الدرامية Dramatic Irony وينبغي أن يتوافر فيها ثلاثة شروط:

أولاً: ينبغي أن يتوتر السرد فيها بسبب غفلة بعض شخوصها واستغفال بعضهم لبعض.

ثانياً: ينبغي ألا يعرف أحد الشخوص على الأقل ما ينتظره من مصير على وجه الدقة.

ثالثاً: ينبغي للقراء أن يكونوا على علم بالوضع الحقيقي، وبعجز الشخصية عن تقويم الخطأ بصورة صحيحة[18].

ومثال هذه المفارقة ما نعثر عليه في المقامة «الموصلية» حيث تحكي هذه المقامة عن حادثتين تقعان في قريتين من قرى الموصل يشارك فيها الراوي والإسكندري، وتتلخص الحادثة الأولى في زعم الإسكندري أن أحد حديثي الموت في القرية ليس ميتاً وإنما علته سكتة، وأنه قادر على إعادته إلى وضعه الطبيعي في يومين، أما الحادثة الأخرى فهي ادعاء الإسكندري أنه قادر على رد السيل عن قرية أخرى تقع على شفير واد. وتنتهي الحادثة الأولى بافتضاح أمر الإسكندري وتعرضه للضرب المبرح، أما الحادثة الأخرى فيستطيع النجاة هو والراوي قبل أن يفتضح أمرهما.

إن هذه المقامة تنطوي - فيما تنطوي عليه بداءة - على تقمص

لشخصيتين مختارتين، ولما جرى بين شخصيهما الكريمين وقوميهما من وقائع. فالحادثة الأولى تتناول معجزة إحياء الموتى التي اختص الله بها عيسى بن مريم عليهما السلام، لكنها تحضر هنا مغلفة بالحس المفارقي والسخرية، فمن يضطلع بها مكد معروف الدهاء، باعثه التكسب لا صلاح البشرية، وأهل القرية من الحمقى والبسطاء الذين يسهل انطلاء الحيل عليهم . أما الحيلة فهي مدعاة للضحك بسبب سخفها الشديد، فلقد أقنع الإسكندري ذوي الميت بأنه قادر على إسلامه لهم «مفتوح العينين بعد يومين»[19] لأن الرجل إذا مات برد إسته ، وهذا الرجل قد لمستُه (= الإسكندري) فعلمت أنه حي، فجعلوا أيديهم في إسته، فقالوا: الأمر على ما ذكر»[20]. والحق أن عقد المقارنة... فيه ما يبيح الغمز في... الهمذاني، لكنه على كلٍّ يقدم «باروديا» Parody تجريبية لما يمكن أن يكون عليه المدّعي، وفيما يتعلق بالحادثة الأخرى فإن الهمذاني يحيلنا إلى الأمر الثاني الذي كان النبي موسى عليه السلام واسطة نقله، ألا وهو الأمر بذبح بقرة ، وهي هنا بقرة صفراء للتدليل على بني إسرائيل وتتم خديعة القوم بالاتكاء على الديني (= الصلاة) ، فهي تغرر بهم أولاً حين يؤمهم الإسكندري متوجهاً إلى الله كي يمنع عنهم البلاء، وثانياً تهيئ تخلق الصلاة للإسكندري وراويته فرصة للهروب؛ عندما أطال السجود وأومأ أبو الفتح لمريده بترك المكان والهرب. وما يجعل هذه المقامة معبرة عن المفارقة الدرامية أن صاحب المفارقة لا يدري على وجه التحديد إلى أين ستفضي به مفارقته وأقصد به الإسكندري، والدليل على ذلك أنه كان يتوقع الفرار من أيدي القرية الأولى غير أنه أخفق في ذلك.

أما أهل القريتين فهم غفل من التعرف إلى ما يحاك في ذهن صاحب المفارقة وما يحدث وسيحدث منه. أما الراوي فمعرفته لاحقة بالحدث في المقامة عن طريق روايتها ، وهي معرفة تختلف عن تلك

التي يعاين فيها الراوي مروياً بوصفه صاحب الحدث، فالقياد أولاً وأخيراً للإسكندري، وهو الموجه للأحداث - عامة - وهذا الأمر يزيد من توتر القارئ ودرامية السرد، فالنهايتان في المقامة غير متوقعتين، كما أن القارئ على دراية بالمفارقة عبر نقل الراوي بعض الأفكار التي تدور في ذهن الإسكندري كقوله - مثلاً - عندما رأى مشهد النساء اللواتي يلطمن خدودهن على الميت، والقوم الجزعين والمفجوعين بميتهم: «لنا في هذا السواد نخلة، وفي هذا القطيع سخلة»[21] وتساعد دراية القارئ بالمكيدة (= المفارقة) في جعله ينتظر بتشوف ردة فعل المغرر بهم ممن ستقع عليهم المفارقة لتزداد متعة القراءة، وليظل سؤال: «ماذا سيحدث بعد ذلك؟» مطروحاً حتى النهاية.

الهوامش

1) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص (20-24).

عبدالرحمن ياغي، رأي في المقامات، دار الفكر، عمّان، 1985.

D.S. Richards, The Maqamat of Al-Hamadhani - General Remarks And - a Consideration of the Manuscripts, Journal of Arabic Literature, Vol: XXII, Leiden - Brill, 1991, p.p. (90-92).

2) دائرة المعارف الإسلامية (فصل مقامة)، ت: حسناء الطرابلسي بوزويته، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 62، 1991، ص (45).

3) مازن المبارك، مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، دار الفكر، دمشق، 1981، ص (38) وما بعدها.

4) D.C. Muecke, Irony and the Ironic, Methuen, London-New York, 1982, p. (31).

5) جيمس مونرو، بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكارسك، ت: خليل أبو رحمة، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، 1995، ص (26).

6) محي الدين عبدالحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 65.

7) المصدر السابق، ص (13).

8) L.E. Goodman, Hamadhany, Schdenfreude, And Salvation Through Sin, Journal of Arabic Literature, Vol: XIX, 1988, p. (28).

9) شرح مقامات بديع الزمان (سابق)، ص 90.

10) انظر في هذا الصدد رأي:

- عبدالفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ت: عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، 1993، ص (14) وما بعدها.

11) شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني (سابق)، ص (121).

12) المصدر السابق، ص (63).

13) المصدر السابق، ص (308-309).

14) المصدر السابق، ص (235).

15) D.C. Mueche, Irony and The Ironic, p. (36).

16) شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني (سابق)، ص (283).

17) المصدر السابق، ص (284).

18) D.H. Green, Irony In the Medieval Romance, Cambridge Uni. Press, Cambridge, 1980, p.p (250-251).

19) شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني (سابق)، ص (114).

20) المصدر السابق، ص (115).

21) المصدر السابق، ص (114).



في التراث النقدي والبلاغي

أحمد محمد ويس

توطئة:

لم يعد «**الانزياح**»، باعتباره مصطلحاً حديث النشأة، غريباً على لغة النقد، لا بل إنه اكتسب في السنوات القليلة السالفة حضوراً متميزاً مردُّه إلى رسوخ ما يحمله من مفهوم في الأدب أولاً ثم في النقد ثانياً، والحق أن جدَّة المصطلح لا تعني جدَّة المفهوم دائماً؛ ذلك بأن مفهوم الانزياح كانت بذوره حاضرةً عند الغربيين منذ أرسطو، وهي كذلك حاضرة في تراثنا النقدي والبلاغي، وقد عبَّرت عنها مصطلحات أخرى من مثل: «**العدول**» و«**الانحراف**» و«**التغيير**» و«**الخروج**» وما إلى ذلك ممّا يمكن له أن يعبِّر عن الانزياح على نحو مَّا. والانزياح، فيما ارتضيناه له من تعريف، هو: «**استعمال المبدع للغة - مفرداتٍ وتراكيبَ وصوراً - استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتادٌ ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر**»، ومن ثمَّ كان الانزياح فيصلاً ما بين الكلام الفني وغير الفني.

وهذه دراسة تحاول من خلال هذا المفهوم المتميّز قراءة

ثلاثة مصطلحات تعدُّ في تاريخ النقد والبلاغة عند العرب من أهمّ المصطلحات؛ وتلك هي مصطلحات: «**الاستعارة**» و«**التشبيه**» و«**الكناية**».

1 - الاستعارة والانزياح

مرّ مفهوم الاستعارة بتاريخ طويل قبل أن يستقر على جملة من التعريفات المحددة. ولسنا بسبيل تتبّع ذاك التاريخ(*)، بل نكتفي بالوقوف على ما انتهى إليه النقاد والبلاغيون من تلك التعريفات التي من أشهرها تعريفها بأنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة، لعلاقة المشابهة[1]، أو أنها تشبيه حُذف أحد طرفيه[2]. ومن الممكن أن نقف قليلاً عند تعريف الفخر الرازي إذ عرفها بأنها «ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه»[3]؛ فقوله «ذكر الشيء باسم غيره» احتراز عما إذا صرح بذكر المشبه كقولك «زيد أسد» فإنك ما ذكرت زيداً باسم الأسد بل باسمه الخاص، فليس ذلك من الاستعارة. وقوله: «وإثبات ما لغيره له»، ليدخل فيه الاستعارات التخييلية. وقوله «لأجل المبالغة في التشبيه»، ليتميز به عن المجاز[4]. ثم عرفها تعريفاً آخر فقال: «ولك أن تقول: الاستعارة عبارة عن جعل الشيء الشيء، أو جعل الشيء للشيء لأجل المبالغة في التشبيه «فالأول كما إذا قلت: لقيت أسداً. وتعني به الشجاع، فقد جعلت الشجاع أسداً، فهذا هو جعل الشيءَ

الشيءَ. والثاني كقوله: إذ أصبحت بيد الشمال زمامها. فإنك أثبتَّ اليد للشمال، وغرضك أن تبالغ في تشبيهه بالقادر في المتصرفية»[5]. وقد أورد يحيى بن حمزة العلوي خمسة تعريفات للاستعارة رأى أنها فاسدة إلا تعريفاً واحداً يبدو أنه اقتبسه عن الفخر الرازي، وإن لم يصرح بذلك، إذ يقول: هي «تصييرك الشيءَ الشيءَ وليس به، وجعلك الشيءَ للشيءِ وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً...»[6]. ثم يورد مثالاً على تصيير الشيءِ الشيءَ وليس به، قول الشاعر:

قامت تظللني من الشمس نفس أعزّ علي من نفسي
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

ومثالاً لجعل الشيء للشيء وليس له، قول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وقد عرّف السكاكي الاستعارة بقوله: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس به دالاً ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[7]. ومن الواضح أن مؤدّى هذه التعريفات يكاد يكون واحداً؛ فالاستعارة فيها استبدال شيء بشيء أو لفظ بلفظ لعلاقة محددة هي دائماً المشابهة. فالشمس الأولى في قول الشاعر: شمس تظللني من الشمس مقصود بها امرأة ما، ولكن الشاعر عدل عن ذكرها صراحة إلى ذكر الشمس لِما رأى بين الطرفين

من شبه واشتراك، وهو ما سماه البلاغيون باسم «الجامع في الاستعارة».

وإذا كان رأي الكثرة من البلاغيين على اعتبار الاستعارة من قبيل المجاز اللغويّ؛ أي على اعتبار أن فيها معنيين: واحداً حقيقياً وآخر مجازياً، فإن الإمام عبدالقاهر خالف ذلك في أحد رأيين له، فاعتبرها من قبيل المجاز العقلي؛ فنحن إذ نطلق كلمة الشمس على امرأة ما فإن للعقل شأناً في هذا الإطلاق، فلو لم تكن الاستعارة مجازاً عقلياً لما كان فيها ما يدعو للعجب. وإذا كان من الشائع أن يقال في قول الشاعر «شمس تظللني من الشمس»: إن هذا نقلٌ لكلمة الشمس من معناها اللغوي الحقيقي إلى معنى آخر غير حقيقي، فإن عبدالقاهر لا يرى في هذا ما يدعو للعجب، فبقي أنهم إنما يُعجبون، لأن فيها - كما يقول عبدالقاهر - «ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء. وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمتَ أن الذي قالوه من «أنها تعليقٌ للعبارة على غير ما وُضِعت له في اللغة ونقلٌ لها عمًّا وضعت له «كلام قد تسامحوا فيه، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مُزالاً عما وضع له بل مُقراً عليه»[8]. وبذلك يكون في قول الشاعر: شمس تظللني «ادعاء بأن التي تظلله هي حقاً «شمس». وإذا كان ذلك كذلك بطل أن يكون المجاز في صيغة الشمس، لأنها حقيقة، بل المجاز في تقدير ثبوت أن تكون الشمس هي المرأة، وهذا

تصرف واقع في أمر عقلي لا في أمر لغوي[9]. هذا ما فهمه الفخر الرازي من كلام عبدالقاهر، ورأى فيه اضطراباً لم يسلّم له به. وكان أن رد عليه بقوله: «إنا وإن أجرينا اسم الأسد [في قولنا لقيت أسداً] على الرجل المشبه بالأسد بطريق التأويل، ولكنا على الحقيقة استعملناه في غير موضعه الأول، لأنا إذا أجرينا على الرجل اسم الأسد لم نتجاوز فيه أمر الشجاعة فلا ندعي للرجل صورة الأسد وهيئته. واسم الأسد موضوع لا للشجاعة وحدها وإلا لكان اسم صفة لا اسم جنس، بل هو موضوع للبنية المخصوصة. فإذا أجرينا اسم الأسد على الرجل تبعاً لثبوت صفة الشجاعة فيه فقد سلبنا الصيغة بعض ما هي مستحقة له في أصل الوضع، وهو بنية الأسد وهيكله فيكون هذا إزالة عما وضع في الأصل بإزائه»[10].

على أن ما رآه عبدالقاهر في شأن لحاق الاستعارة بالمجاز العقلي يتكرر مرة أخرى عند أبي يعقوب السكاكي. ويبدو أنه قد تأثر عبدالقاهر؛ إذ يقول في تعريف الاستعارة: «هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول: [رأيت أسداً] وأنت تريد به الشجاع مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية السبُع بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غير سبُع، فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار»[11].

الاستعارة إذن تشبيه حُذف أحد طرفيه. وسواء علينا أحذفنا المشبه وأبقينا المشبه به وحده كما في المثال الأول، أم حذفنا المشبه به وأبقينا المشبه كما في المثال الثاني، فذلك كله استعارة، فالمنية عند السكاكي هي الاستعارة، إذ استعملت بمعنى السَّبُع. والقرينة على هذا الاستعمال هي إسناد الأظفار إليها. وهكذا فإن كل واحد من المشبه أو المشبه به قابل لأن يغدو استعارةً إذا ما أفرد بالذكر وأكتسى صفة الطرف الآخر.

والسكاكي مدرك أن رأيه ورأي عبدالقاهر في كون الاستعارة مجازاً عقلياً، يقابله رأي آخر يعتبرها مجازاً لغوياً. ونراه يورد في هذا السبيل رأيين لشيخه الحاتمي: أمّا الرأي الأول فيرى أنها مجاز لغوي «نظراً إلى استعمال الأسد في غير ما هو له عند التحقيق؛ فإنّا، وإن ادعينا للشجاع الأسدية، فلا نتجاوز حديث الشجاعة حتى ندعي للرجل صورة الأسد وهيئته وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وماله من سائر ذلك من الصفات البادية لحواس الأبصار، ولئن كانت الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها لكن اللغة لم تضع الاسم لها وحدها بل لها في مثل تلك الجثة وتلك الصورة والهيئة وهاتيك الأنياب والمخالب... ولو كانت وضعته لتلك الشجاعة التي تعرفها لكان صفة لا اسماً، ولكان استعماله فيما كان على غاية قوة البطش ونهاية جراءة المقدم من جهة التحقيق لا من جهة التشبيه..»[12]. وأما الرأي الآخر من رأيي الحاتمي شيخ السكاكي فهو أن الاستعارة مجاز «عقلي» نظراً إلى الدعوى،

فإن كونه لغوياً يستدعي كون الكلمة مستعملة في غير ما هي موضوعة له. ويمتنع مع ادعاء الأسدية للرجل، وأنه داخل في جنس الأسود فرد من أفراد حقيقة الأسد، وكذا مع ادعاء كون الصبيح الكامل الصباحة أنه شمس وأنه قمر وليس البتة شيئاً غيرهما أن يكون إطلاق اسم الأسد على ذلك من اعتراف بأنه رجل، أو إطلاق اسم الشمس أو القمر علي هذا من اعتراف بأنه آدمي لقدح ذلك في الدعوى. وقلْ لي مع الاعتراف بأنه آدمي غيرُ شمس وغير قمر في الحقيقة أنّى يكون موضع تعجب قوله:

قامت تظللني من الشمس ... نفس أعزّ علي من نفسي
قامت تظللني ومن عجب ... شمس تظللني من الشمس

... [وهكذا فـ] مع الإصرار على دعوى أنه أسد، وأنه شمس، وأنه قمر، يمتنع أن يقال: لم تستعمل الكلمة فيما هي موضوعة له»(13).

ويشير السكاكي بعد هذا كله إلي تردد عبدالقاهر بين اعتبار الاستعارة مجازاً عقلياً كما في كتابه دلائل الإعجاز أو اعتبارها مجازاً لغوياً كما في أسرار البلاغة(14).

لكنْ يخيل إلينا أن السكاكي لم يستطع الاقتناع كثيراً بكون الاستعارة مجازاً عقلياً تقوم على ادعاء الأسدية للرجل، ثم يُشترط فيها مع ذلك قرينة دالة على أنه ليس الهيكل المخصوص، ومن ثم رأينا السكاكي يقول في محاولة التوفيق:

«اعلم أن وجه التوفيق هو أن تبنى دعوة الأسدية للرجل على ادعاء أن أفراد جنس الأسد قسمان بطريق التأويل: متعارف وهو الذي له غاية جرأة المقدم ونهاية قوة البطش مع الصورة المخصوصة، وغيرُ متعارف وهو الذي له تلك الجراءة وتلك القوة لا مع تلك الصورة، بل مع صورة أخرى على نحو ما ارتكب المتنبي هذا الادعاء في عدِّ نفسه وجماعته من جنس الجن، وعدِّ جماله من جنس الطير حين قال:

نحن قوم ملْجِنٌ في زيٍّ ناس فوق طير لها شخوص الجمال[15]

وعلى الرغم مما في محاولة التوفيق أو التخريج هذه من تمحّل فإن في القسم الثاني الذي سمّاه ادعاء «غير المتعارف وهو الذي له تلك الجرأة وتلك القوة لا مع تلك الصورة بل مع صورة أخر»؛ أقول: إن في هذا القسم لمَحاولة منه كي يخرج من الورطة الأولى المتمثلة في القسم الأول، والتي لم يقو علي الصمود فيها طويلاً. ولعله لم يقتنع بمؤداها أصلاً. ومن ثم وجدناه يبحث عن قسم آخر يمكن فيه الادعاء، وتكون له فحسب «تلك الجرأة وتلك القوة». ولسنا نحسب أن في مكنة السكاكي أن يبرهن علي أن هذا القسم الثاني هو في الأصل قسم وضعي شأنه شأن الأول. وأغلب الظن أنه يعترف أن أصل هذا القسم مجازي، ثم صار لفرط استعماله أشبه بالحقيقي، فكأنه قد صار للفظ الأسد معنيان يشتركان في أن كليهما حقيقي وإنْ لم يكن أصلهما كذلك. غير أن هذا إذا صحّ في بعض الاستعارات المشهورة فليس يصح في الاستعارات

الجديدة. وكان من الممكن أن يكتفي السكاكي، وكذا عبدالقاهر من قبله، بالوقوف على فكرة الادعاء في الاستعارة دون أن يشترط لهذا الادعاء أن يكون المشبَّه داخلاً في جنس المشبّه به. فالادعاء لا يُخرِجِ اللفظ عن كونه مستعملاً في غير ما وضع له وإلا لانتفت الاستعارة من أصلها فإما أن يكون الشاعر من الاقتدار بحيث يستطيع أن يخيِّل للمتلقي أن أحد طرفي الاستعارة صار كأنه الطرف الآخر فهذا يعني أن الفروق انتفت، أو يمكن لها أن تنتفي بين الطرفين.

والحق أن هذه العلاقة بين الطرفين هي صلب ما في الاستعارة من انزياح. بيد أن ما عند النقاد والبلاغيين في شأن هذه العلاقة هو من التباين على نحو كبير. ولا يمكن للمرء أن يتجاهل أن تيّاراً عاماً من النقاد القدماء كان يطالب الشاعر ألاّ يبعد، وأن تكون استعاراته قريبة(*)؛ أي أن تكون في النتيجة والمؤدَّى ضعيفة الانزياح. وهو تيار، على ما له من سطوة، لا يعنينا كثيراً. وإنما الذي يهمنا الآن هو معرفة الجانب الآخر الذي نرى أن في آرائه تجليات واضحة لفكرة الانزياح.

ونشير بداية إلى أن الاستعارة إذا كان مدارها على النقل لعلاقة هي المشابهة فإن هذا النقل ينطوي علي تفاعل بين الطرفين. وفي إدارة هذا التفاعل تظهر القدرة التخييلية للمبدع؛ وذلك أن أمام المبدع أيّ مبدع عالماً واسعاً رحيباً، فيه من الانتظام والانسجام بقدْر ما فيه من التنوع والتركيب والتعقيد والتضاد. والذات المبدعة هي على الدوام داخلة في

علاقة مع هذا الموضوع الخارجي، يستفزّها فتُخرج لنا بين الحين والحين هذه الاستعارات التي منبعها - كما يقول داي لويس - «إدراكُ التشابه في التباين»[16]، أو اكتشافُ «الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد في مخيلة الإنسان»[17]. وليس من ضير على الشاعر إذن إنْ هو أدرك ما لا يدركه الإنسان العادي؛ بل إنه لا يكون شاعراً ما لم يكن كذلك؛ فهو يرى بين الأشياء من الصلات ما ليس يراه الناس، ويُحِلُّ بعضَها محلَّ بعض من دون أن يلتفت إلى ما قد جرت عادَة الناس عليه. وهو بهذا يؤدي ما أنيط به من تجديد اللغة الشعرية، أو من تجديد اللغة على نحو العموم. فأمّا هؤلاء الناس من حوله فهُم على الدوام واجدون في استعارات الشاعر الأصيل الجدَّة والغرابة اللتين ترافقهما حتماً الدهشة والمفاجأة.

وبعد، فثمة من النقاد قديماً من التفت إلى ما به تكون الاستعارة انزياحاً. ولعل من أوائل من تلقاه على هذا الناقد ابن أبي عون من خلال اعتداده بالاستعارة الغريبة؛ فقد جعل الشعر أقساماً ثلاثة: «مثل سائر واستعارة غريبة وتشبيه نادر. وما خرج على هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون الوسط لا طائل فيه ولا فائدة معه»[18]. ولعل مما لا يحتاج إلى بيان أن الغرابة ههنا تقارب - إن لم تطابق - البعد والخروج عن المألوف.

أما ابن وكيع فقد قال صراحة: «إن خير الاستعارة ما بَعُد وعُلِم من أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس»[19]، ومن ثم نراه يعيب على أبي الطيب قوله:

وقد مَدّتِ الخيلُ العتاقُ عيونها إلى وقت تبديل الرّكاب من النعل

لأن «الخيل لها عيون في الحقيقة»[20]. ويرجّح عليه - كما يقول ابن رشيق - قول أبي تمام:

ساس الأمور سياسة ابن تجارب رمقته عين الملك وهو جنين

لأن «الملك لا عين له في الحقيقة»[21].

ورأى ابن جني قريباً مما رأى ابن وكيع؛ فعنده أن «الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي حقيقة»[22]. وعلى ذلك فليس ثمة ما يستهوي في استعارة أبي الطيب حين قال:

فتىً يملأ الأفعالَ رأياً وحكمة وبادرة أحيان يرضى ويغضب[23]

ذلك بأن جَعْلَ الأفعال تملأ حكمة ليس مما يخالف المألوف أو يثير شيئاً من خيال فهو إذن بالحقيقة أشبه. ويفسر عصام قصبجي المبالغة في نص ابن جني بأنها «البعد عن محاكاة الواقع كما هو ظاهر»[24]. وهذا تفسير يُدخِل المبالغة في صلب الانزياح. وهي كذلك بحقّ.

أما ابن رشيق فيبدو متردداً بين أن يتابع مَن آثر البعد في الاستعارة كيلا تطابق الحقيقة، أو أن يتابع مَن آثر فيها القرب والوضوح. واختار التوسط بين ذلك أخيراً؛ فليس ينبغي للشاعر «أن يُبعد الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقرّبها كثيراً حتى يحقق؛ ولكن خير الأمور أوساطها»[25]، غير أن هذه النظرة التوفيقية أو التوسطية إنْ نفعت في كل شيء

فليست تنفع في عالم الفن. فالوسطية تعني الاعتدال، وهذا له في الذهن والتصوهر معنى الألفة أو ما هو قريب من الألفة. وليس كذلك الانزياح. وعلى ذلك فلسنا نرى في هذه الوسطية، التي ارتضاها ابن رشيق، حلاً لمسألة الاستعارة. إن الاستعارة - وهي أبرع ما استعمله الشعراء في تجديد اللغة وبثّ الحياة فيها - ينبغي أن تنأى عن الاعتدال والتوسط حتى تخلص لها سمة الجدة والمفاجأة.

ويبدو أن مسألة الاستعارة لم تنل من اهتمام القدامى مثلما نالته من عبدالقاهر. وبعيداً عما كنّا رأيناه من تردّده بين اعتبارها مجازاً لغوياً أو مجازاً عقلياً نرى عنده تقسيمين مهمين للاستعارة:

أما التقسيم الأول فيقوم على قسمين: استعارة مفيدة واستعارة غير مفيدة[26]. ويصف القسم الثاني بأنه «قصير الباع قليل الاتساع»[27]، ومن أمثلته قول الشاعر:

فبتنا جلوساً على مُهرنا ... نُنزّع من شفتيه الصفارا

فاستعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان. ويعقب عبدالقاهر على هذا بقوله: «فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً لو لزمت الأصل لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه، لو قاله. إنما يعطيك كلا الاسمين العضوَ المعلوم فحسب»[28]. ومؤدّى كلام عبدالقاهر أن الشاعر إنما يقع منه هذا القسم من الاستعارة على

سبيل التمسّح والاتساع من دون أن يقصد إلى تشبيه؛ فهو إذن غير مقصود في ذاته، كما أنه خال من جماليات الاستعارة. وكل ذلك كان - فيما نرى - لأن وجه الشبه بين الطرفين قريب إلى حد بعيد. ولكنْ إذا كان كلام عبدالقاهر يتوافق وهذا المثال الذي أتى به للاستعارة غير المفيدة فهل تراه يتوافق لو أن شاعراً عمد إلى الجحفلتين فاستعارهما وصفاً لشفتي إنسان..؟.. لعل الأمر ههنا سيختلف وسيكون من وراء هذه الاستعارة فائدة، وهي من دون ريب السخرية والتحقير.

ومهما يكن فإن عبدالقاهر يكاد لا يرى في هذا القسم استعارة؛ وذلك أنه حين ينتقل إلي النوع الآخر - وهو الاستعارة المفيدة - يقول في مفتتحها: «اعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمدّ ميداناً، وأشدّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سَعَة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تجمع شُعَبُها وشُعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً، ويؤنِسُ نفساً، ويوفر أنساً... ومن الفضيلة الجامعة فيها: أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجَدَّة تزيد قدْره نبلاً، وتوجد له بعض الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحدة من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخِلابة مرموقة»[29].

أما التقسيم الآخر للاستعارة عند عبدالقاهر فيقوم على أساس من طبيعة المشابهة التي تقوم بين الطرفين. وممّا ينبغي الإشارة إليه هو ترتيبه لها بحسب القيمة من الأدنى إلى الأعلى. وانتهى من ذلك إلى قسمتها ثلاثة أقسام:

1 - النقل من نوع إلى نوع ضمن الجنس نفسه. ومثاله استعارة «الطيران» لغير ذي الجناح إذا أردت السردعة، و«انقضاض الكواكب» للفرس إذا أسرع في حركته من علو، و«السباحة» له إذا عدا عدواً كان حاله فيها شبيهاً بحالة السابح في الماء، ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق، إلا أنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبهاً من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس، فقالوا في غير ذي الجناح «طار» كقوله:

وطِرت بِمُنْصُلي في يَعْمَلات[30]

ومن هذا النوع قوله تعالى: ﴿**ومزقناهم كل ممزق**﴾[*] فهذا «يعد استعارة من حيث إن التمزيق للثوب في أصل اللغة، إلا أنه على ذلك راجع إلى الحقيقة من حيث إنه تفريق على كل حال، وليس بجنس غيره، إلا أنهم خصّوا ما كان مثل الثوب بالتمزيق كما خصوه بالخرق، وإلا فأنت تعلم أن تمزيق الثوب تفريق بعضه من بعض»[31]. وهذا النوع من الاستعارة «لشدة الشبه فيه يكاد يلحق بالحقيقة»[32]. وهي ملاحظة قد تكفي للتدليل على أن عبدالقاهر كان مدركاً أنّ قوة

الاستعارة تكمن في تباعد الشَّبه بين الطرفين. وهذا ما سيتضح لنا وشيكاً.

2 - أمّا النوع الثاني من الاستعارة فهو ما يكون طرفاه من جنسين مختلفين ولكنّ بينهما شبهاً «مأخوذاً من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له والمستعار منه على الحقيقة؛ وذلك قولك «رأيت شمساً» تريد إنساناً يتهلل وجهه كالشمس»[33]. وينبّه عبدالقاهر على الفرق بين هذا النوع والنوع الأول فيقول: «إن الاشتراك ههنا في صفة توجد في جنسين مختلفين [أي] أن جنس الإنسان غير جنس الشمس... وليس كذلك الطيران وجَرْي الفرس فإنهما جنس واحد بلا شبه، وكلاهما مرور وقطع للمسافة، وإنما يقع الاختلاف بالسرعة...»[34].

3 - أمّا النوع الثالث فيسميه عبدالقاهر «الصميم الخالص من الاستعارة»، وهو الذي يكون الشبه مأخوذاً من الصورة العقلية «كاستعارة النور للبيان والحجّةِ الكاشفةِ عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء في التَنزيل من نحو قوله عزّ وجلّ: ﴿**واتبعوا النور الذي أنزل معه**﴾[*] وكاستعارة الصراط للدين في قوله تعالى: ﴿**اهدنا الصراط المستقيم**﴾[**] فإنك لا تشكّ في أنه ليس بين «النور» و«الحجة» ما بين «طيران الطائر» و«جري الفرس» من الاشتراك في عموم الجنس؛ لأن النور صفة من صفات الأجسام محسوسة والحجة كلام، وكذا ليس بينهما ما بين «الرجل» و«الأسد» من الاشتراك في طبيعة معلومة

تكون في الحيوان كالشجاعة، فليس الشبه الحاصل من «النور» في البيان والحجة ونحوهما، إلا أنّ القلب إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادف النور، ووجهت طلائعه نحوه..»[35]. وبالجملة فإن الجامع بين طرفي الاستعارة ههنا ليس ماثلاً فيهما، بل إنه يتحصل من قدرة المتلقي الذهنية على استخراج المشابهة؛ أي أن الاستعارة ههنا تحتاج إلى متلق خبير لأن ثمة بين الطرفين انزياحاً ليس من الهيّن السهل نفيُه من أول وهلة. وهذا القسم من الاستعارة هو أرقى الأقسام عند عبدالقاهر كما بدا من تسميته له.

والحق أن هذا ليس هو كل ما لدى الشيخ في مسألة الاستعارة، فمن الأمور التي نبّه عليها رأيه أن «في الاستعارة العاميَّ المبتذل، كقولنا: «رأيت أسداً، ووردت بحراً، ولقيت بدراً». والخاصيَّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، كقوله: وسالت بأعناق المطي الأباطح. أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها»[36]. ثم قال: «وليست الغرابة... لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل «سال» فعلاً للأباطح، ثم عداه بالباء، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال: «بأعناق المطي»، ولم يقل: «بالمطي»، ولو قال: «سالت المطي في الأباطح»، لم يكن شيئاً»[37].

ثم إننا واجدون في دلائله رأيه في أن بلاغة الاستعارة لا تكون في قوة الشبه بحيث يكون بادياً من أول وهلة، وإنما المزية هي في خفاء وجه الشبه خفاءً يجعل التصريح به أمراً مستنكراً؛ يقول: «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً(*) حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تَعَافه النفس ويلفظه السمع، ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته لِجُناةِ الحسن عُنَّابَا

ألا ترى أنك لو حملت نفسَك على أن تُظهر التشبيه، وتُفصح به، احتجت إلى أن تقول: «أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة»، وهذا ما لا تخفى غثاثته»(38).

وفي هذا السبيل نفسه يلاحظ عبدالقاهر أن السمة التي تَميز علم الفصاحة من بين سائر العلوم إنما هي التلويح في مقابل التصريح الذي تمتاز به العلوم «فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جُلّه أو كله رمزاً ووحياً، وكناية وتعريضاً، وإيماء إلي الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدَقَّ النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعيته يقوى معها علي الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأنّ بَسْلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذِكرَها إلا على

سبيل الكناية والتعريض غير سائغ»[39]. ومن الممكن أن تربط بين هذا وبين ما قاله في أسرار البلاغة من أن من «المركوز في الطبع أن الشيء إذا نِيْل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[40].

والقول بأهمية الغموض للاستعارة لابدَّ له من أن يتعلق بمفهوم الانزياح بسبب؛ ذلك بأن الغموض يَنتج في الغالب من إنشاء الشاعر علاقات جديدة بين الأشياء إنشاءً لم يفطن إليه أحد من قبل. ومن شأن الغموض أن يُحدث في المتلقي بادئ الأمر دهشة وغُربة أمام النص لا تلبثان عند المتلقي الخبير أن تخضعا لعمل تأويلي يسعى فيه المتلقي إلي تسويغ دهشته. وهكذا ينتفي الغموض رويداً رويداً. والحق أن المتلقي في عمله التأويلي هذا لابد أن يحصل على متعة الكشف. وهي متعة ترافقها المفاجأة كلّما كان الكشف ثميناً. وهكذا فثمة كشفان إذن: كشف أول يقوم به الشاعر المبدع إذ ينتبه إلى علاقات جديدة بين الأشياء، فيعرضها من طريق الاستعارة عرضاً فيه غير قليل من الغرابة والغموض، وكشف ثان ينبني على الأول حين يفطن المتلقي للكشف الأول.

وقد كان كل من ابن سينا وابن رشد - وهما آخر من نقف عنده - قد أشاروا إلى شيء من هذا القبيل؛ إذ أشار الأول إلى أن التخييل والرونق الذي تفيده الاستعارة إنما يكون بفضل ما فيها من استغراب وتعجّب: «واعلم أن الرونق

المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب. وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف»[41]. فالقول ههنا صريح بأن تأثير الاستعارة إنما هوعائد إلى ما فيها من الغرابة وعدم الألفة؛ أي إلى ما فيها من الجدة التي بها يُناط التأثير، لأن الشائع والمعروف لا يكون، بما فيه من ابتذال، قادراً على مزيد من التأثير.

وما قاله ابن سينا من تأثير الغرابة في المتلقي كرّره ابن رشد فيما بعد في معرض حديثه عن «الفرق بين فعل الأسماء المستولية [يعني بها الحقيقية] والمغيَّرة [والاستعارة من ضمنها] في القول الخطبي والشعري»؛ إذ قال: «وإنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمراً زائداً لموضع الغرابة فيها، فإنه كما يعرض لأهل المدينة أن يتعجبوا من الغرباء الواردين عليهم وتخشع لهم أنفسهم، كذلك الأمر في الألفاظ الغريبة عند ورودها على الأسماع، فينبغي لمن أراد أن يجيد القول في هاتين الصناعتين أن يجعله غريبا»[43]. ولكن ما لاحظه ابن رشد هو أن هاتين الصناعتين ليستا على نحو واحد في استعمال الغرابة، فما تستعمله الخطابة من الألفاظ المغيرة الغريبة أقلّ مما يستعمله الشعر، يقول: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة. والصناعة الشعرية

فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلاً. وأما صناعة الخطابة فإنها تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها »[43].

2 - التشبيه والانزياح:

إذا كان الشأن في الاستعارة أن يُكتفى فيها بذكر أحد طرفيها فحسب فإن التشبيه يختلف عن ذلك من حيث إنه لابد من ذكر الطرفين جميعاً. ومؤدّى هذا الفرق بين النوعين أننا رأينا في النوع الأول مدى ما يقوم به الطرفين من تفاعل واتحاد بحيث ينوب أحدهما عن الآخر. أمّا في التشبيه فثمة مقارنة بين طرفين ربما لا تصل إلى حد التفاعل والتداخل؛ أو هذا ما يشير إليه كلام للجاحظ يقول فيه: «وقد يشبِّه الشعراء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيثِ والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحية وبالنجم، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان. وإذا ذموا قالوا: هو الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار. وهو الثور، وهو التيس، وهو الذيب، وهو العقرب، وهو الجُعَل وهو القَرَنْبى. ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء»[44]. ويبدو للناظر فيما كتبه القدامى عن التشبيه ما يشبه الاتفاق على أنه لا تداخل أو لا تفاعل بين الطرفين في التشبيه؛ فالمبرد يقول: «إن للتشبيه حدّاً، لأن الأشياء تَتشَابَه من وجوه، وتَتبايَن من وجوه»[45]. وإلى قريب من ذلك ذهب قدامة بن جعفر، فقال: «إن من الأمور المعلومة

أن الشيء لا يشبّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً»[46]. أما أبو هلال العسكري فقد ذكر الأمر صراحة، فقال: «ويصح تشبيه الشيء بالشيء جملة وإن شابهه من وجه واحد.... ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو»[47].

ويبدو أن الذي رسّخ فكرة عدم التداخل هذه، إضافة إلى حضور كلا الطرفين، هو وجود أداة التشبيه سواء أكان هذا الوجود ظاهراً أو مقدّراً. وطبيعي أن يكون في حذف الأداة شيء من الإيهام والمبالغة، بيد أن هذا الإيهام لا يرقى حدَّ ما يكون في الاستعارة من إلغاء للحدود الفاصلة بين الأشياء. وعلى هذا كان رأي ابن رشيق[48]، وعبدالقاهر[49]. وكذا كان رأي ابن سينا الذي يشير إلى أن «الاستعارة تجعل الشيء غيره، والتشبيه يَحكُم عليه بأنه كغيره، لا غيره نفسه»[50]. وهكذا فإن المتلقي للتشبيه يظل في منظور النقد العربي القديم على شعور بأنه أمام طرفين متمايزين وأن أحدهما غير الآخر.

ويبدو أن هذا التمايز الذي يؤدي إلى الوضوح هو ما كان يروق للنقاد والبلاغيين القدامى. ومن أجل ذلك مالوا إلى تفضيل التشبيه على الاستعارة رغبةً في الوضوح. وتمثل هذا التفضيل في تفاوت النظرة إلي كل من ابن المعتز وأبي تمام، «إذ ظلَّ الأول يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته، [على حين] ظلَّ الثاني يُنظر إلى استعاراته نظرة

تنطوي على الريبة والتشكك، لأن هذه الاستعارة كانت تعبث بصفة الوضوح، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء»[51].

ولعل مما يؤكد تبوُّء التشبيه هذه المنزلة عندهم هو أنهم عندما راحوا يفسرون مفهوم المحاكاة الأرسطية لم يفهموا منه غير التشبيه. ومكمن الخطأ في هذا أنهم اعتبروا «التشبيه جوهر الفن الشعري، على الرغم مما قد يفضي إليه ذلك من جمود شكلي يقضي على طلاقة الخيال، ويربطه بالحس»[52]. والحق أن ربط التشبيه بالحس أمر واضح يسِم النقد العربي القديم؛ فقد «أجمع النقاد أو كادوا، على أن التشبيه ينبغي أن يتعلق بالمرئي، دون أن يشيروا إلى أنّ هذا المرئي ينبغي أن ينطوي على إيحاء خيالي، ودون أن يتصوروا - إلا لماماً - أن الشاعر قد يتخذ من التصوير المرئي سبباً إلى عالم معنوي»[53]. وثمة نصوص كثيرة تؤكد هذه النظرة نلقاها مثلاً عند ابن طباطبا[54]، وابن رشيق[55]، وابن سنان الخفاجي[56]، وحازم القرطاجني[57]. ثم إنهم فضلاً عن هذه النظرة الحسية إلى التشبيه، يشترطون فيه المقاربة بين الطرفين حتى لقد عدَّ المرزوقي هذه المقاربة في جملة ما يقوم عليه عمود الشعر[58]. ولعل رأيهم في هذه المقاربة ناتج من نظرتهم الحسية.

والآن.. فإذا كان هذا هو مجمل ما عليه النقد العربي القديم في شأن التشبيه فأين الانزياح من كل هذا الذي يكبِّل التشبيه ويقيّده..؟.. الحق أننا لا نعدم، رغم كل ما لحق

التشبيه من قيود، أن نقف على بعض اللمحات الثمينة التي يتجلّى فيها مفهوم الانزياح.

من ذلك مثلاً ما نلقاه عند ابن أبي وهب من أن التشبيه اللطيف هو من أمارات فطنة الشاعر وبراعته، إذ يقول: «وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم. وكلما كان المشبِّه منهم في تشبيه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق»[59]. واللطف والسبق هنا لا يكونان إلا بالانزياح عن المعروف والمألوف، والإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل. وعلى مقدار الشاعرية يكون من الشاعر الانتباهُ إلى ما بين الأشياء من علاقات خفية ودقيقة.

والوصف بالندرة مما يمكن أن يلتحق بالانزياح. ولقد مرّ هذا الوصف بنا آنفاً في بحث الاستعارة حيث قسم ابن أبي عون الشعر ثلاثة أقسام: مثل سائر واستعارة غريبة وتشبيه واقع نادر[60].. ويبدو أن الندرة ههنا لا تكون إلا بالإتيان بما لم يكن قبلاً، أو بما قلَّ وقوعه وندر. ولعلّ مؤدى الندرة لا يختلف عن اللطف الذي مرّ في كلام ابن أبي وهب آنفاً، بل إنه في كلام ابن أبي عون ما يفيد ذلك، فهو يرى «أن أجلَّ هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيهُ؛ ذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسُّه، وميّز بين الأشياء بلطيف فكره»[61].

وقد عرض قدامة بن جعفر لأمر الانزياح أو العدول في التشبيه ضمن ما أسماه «التصرف في التشبيه» كأن «يكون الشعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء، فيأتي

الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء»[62]، فمن ذلك أنّ أكثر الشعراء يشبهون الخوذ بالبيض كقول سلامة بن جندل:

كأن نعاماً باض فوق رؤوسهم بنهي القذاف أو ينهي مُخفّق

حذق الشاعر بالصنعة الشعرية، فيقول: «وجودة التشبيه

فلم أر إلا الخيل تعدو كأنما سنورها فوق الرؤوس الكواكب[63]

فيأتي أبو شجاع الأزدي ليقول:

وإذا كان قدامة لم يذكر «العدول» ههنا فإنه في المثال التالي ذكرأن جل الشعراء يشبهون الدروع بالغدير الذي تصفعه الرياح ذاهبين في ذلك إلى الشكل، «فقال سلامة بن جندل عادلاً عن تشبيه الشكل إلى تشبيه اللين، وذلك أن اللين من دلائل جودة الدع لصغر قتيرها وحِلَقها:

فألقوا لنا أرسان كل نجيبة وسابغة كأنها متن خِرنِق»[64]

وعلى الرغم من أن كلام قدامة لا يشير صراحة إلي تفضيل هذه الطريقة في التصرف بالتشبيه فإن في ظاهر كلامه على الأقل ما يدل على إباحتها، وذلك من قدامة صاحب القياسات المنطقية أمر كاف.

ويبدو أن الفارابي انفرد بين الفلاسفة المسلمين بأن آثر البعد في التشبيه على خلاف كلٍّ من ابن سينا وابن رشد. فهو يجعل إيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة في التشبيه من

تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا أ ب وب ج لأجل أنه يوجد بين أ وب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرِّجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ ب، ب ج وإن كانت في الأصل بعيدة»[65].

ومهما يكن من أهمية هذه المقبوسات التي أوردناها فإنها لا تعدو أن تكون شذرات بالقياس إلى ما جاء به عبدالقاهر الجرجاني في انزياح التشبيه. فأول ما يمكن أن نقف عليه من ذلك تقريره أن التباعد بين الشيئين في التشبيه؛ أي الاعتماد على ما هو غير مألوف، هو الذي يُحدث في النفس العجب والأريحية، يقول: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[66]. وعلى هذا فليس ثمة براعة إلا في إيجاد الائتلاف بين المختلفات أو بين المتباعدات. فأما الأشياء المشتركة في الجنس أو في النوع فمستغنية بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن التعمّل والتأمّل في عقد مشابهة بينها». وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يَلطُف ويَدقّ في أن تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتُعقَد بين

الأجنبيات معاقد نسب وشُبكة. وما شرُفت صنعة، ولا ذُكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى [أي في دقة الفكر ولطف النظر] ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات... ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للممثِّل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبِّه، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعنَ بما تنال الرؤية، بل بما تعلّق الروية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث هي تُوعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»[67]. ومن الواضح أن عبدالقاهر يحاول ههنا أن يخلّص التشبيه من محدودية الحسّ والمكان إلى رحاب الذات وما يقوم فيها من خيال وتخيّل؛ فمناط الأمر كله على هذه الذات لا على الحسّ.

وتتأكد نظرة عبدالقاهر هذه حين نراه يصرّح بأن اعتماد التشبيه على الحسّ من شأنه أن يدخله في دائرة الابتذال، ثم كلّما زاد الاعتماد على الحسّ كان ذلك أدخل له في الابتذال وأبعد عن مجال التخييل، فهو يقول: «إنّ كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتبصر أبداً، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين

الطرفين بحسب حالهما منهما، فما كان منهما إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل، وما كان إلي الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل وبوصف الغريب أجدر»[68]. ويبدو أن غرابة التشبيه، بما لعلّها تحمله من دهشة ومفاجأة، هي القيمة الجمالية له. ويخيّل إلي المرء أن الذي دفع بعبدالقاهر ومن إليه تبنّي الغرابة مقياساً للتشبيه الحسن هو اطمئنان منهم إلى عدم إمكانية الاختلاط والضياع بين طرفي التشبيه خلاف ما يمكن أن يحدث في الاستعارة. ومن ثم فلا ضير على الشاعر أن يبتعد في تشبيهه ما شاء له الابتعاد، ويغرب ما شاء له الإغراب مادام أنه بمنجّي من اللبس والضياع.

ويبدو أن عبدالقاهر أحسّ أن كلامه في تباعد الطرفين قد يُفهم منه أن كل جمع بين المتباعدات مطلوب ومرغوب دونما قيد أو شرط، فنبّه على أن الأمر ليس على إطلاقه، بل لابد من أن يكون ثمة شبه صحيح معقول: «واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألّفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحس، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يُتصور، فلا؛ لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع

في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتوّ»[69]. وإذن فليس يعني «الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل»[70]. ويلوح أن عبدالقاهر في هذا الكلام الأخير واقع تحت وطأة الاتجاه السائد في التحديد والتضييق، وهو اتجاه كان من القوة بحيث لا يستطيع الجرجاني خروجاً تاماً عليه، فلابد له، والحال كذلك، أن يحاول التوافق. وربما لم يكن يخطر ببال الناقد الكبير شيء من هذا التوافق، وربما كان هدفه مجرد التنبيه على مدى أهمية أن يكون بين الطرفين خيط رابط يتسنّى به للمتلقي أن ينفي - بلغة كوهن - ما في التشبيه من انزياح.

ومهما يكن من أمر فإن الذي عند عبدالقاهر من أمور التشبيه أكثر ارتباطاً بمفهوم الانزياح مما هو عند أغلب النقاد. ولعل أهم ما يمتاز به هو قدرته على الكشف والتحليل. فمن هذا مثلاً رأيه في أن من أسباب غرابة التشبيه قلة رؤية العيون له ممثلاً لذلك بقول الشاعر: «والشمس كالمرآة في كف الأشل»، فههنا صورة لا تُرى في الواقع إلا نادراً. وربما لا يتفق للمرء أن يراها في حياته أبداً، فهي إذن غريبة، وموطن الغرابة، كما يقول عبدالقاهر، ليست في دوام حركة المرآة في يد الأشل فحسب، «بل النكتة والمقصود فيما يتولد من دوام

تلك الحركة من الالتماع وتموج الشعاع، وكونه في صورة حركات من جوانب الدائرة إلى وسطها. وهذه صفة لا تقوم في نفس الرائي المرآة الدائمة الاضطراب، إلا أن يستأنف تأملاً، وينظر متثبتاً في نظره متمهلاً، فكأن ههنا هيئتين كلتاهما من هيئات الحركة: إحداهما حركة المرآة على الخصوص الذي يوجبه ارتعاش اليد = والثانية حركة الشعاع واضطرابه الحادث من تلك الحركة»[71]. والطريف بعد ذلك أن يشير عبدالقاهر إلى أننا في مثل هذه الحال نكون قد ابتعدنا عن حدّ ما يعتاد رؤيته مرتين، ودخلنا في النادر الذي لا تألفه العيون من جهتين: أما الأولى فهي هذا القران البعيد بين صورة المرآة في كف الأشل وبين الشمس. وأما الثانية فهي التنبه على المقصود من مثل هذا التشبيه الذي لا يصل المرء إليه إلا بعد تأمل وفكر.

ويلتفت عبدالقاهر في سياق حديثه عن التشبيه بالبعيد إلى أهمية المفاجأة التي تنجم من اقتران لا يُتوقع اقترانهما؛ إذ يبدو من كلامه أن هذه المفاجأة هي التي تأسر النفوس، وتثير استغرابها وتعجُّبها، يقول: «ومبنى الطباع، وموضوع الجبلّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر. فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته»[72].

ولا يُستبعد أن يكون الجرجاني متأثراً بمن سبقه، بيد أنَّ من الأكيد أنه قد أثر فيمن تلاه كالفخر الرازي مثلاً الذي يتابع الجرجاني، أو ينقل عنه رأساً في مثل قوله إذ يقول: «إن المتشابهين متى كانت المباعدة بينهما أتم كان التشبيه أحسن، فتشبيه العين بالنرجس عامي مشترك، والبعد بينهما أقل من البعد بين الثريا وعنقود الكرم المنور واللجام المفضض والوشاح المفصل، لا جرم كان تشبيه الثريا بهذه الأشياء أحسن من تشبه العين بالذهب. والسبب فيه أن المباعدة متى كانت أتم كان التشبيه أغرب وكان إعجاب النفس بذلك التشبيه أكثر لأن مبنى الطباع على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه كان شغف النفوس به أكثر»[73]. ومما يقوله الرازي في تفضيل التشبيه بالأبعد متأثراً فيه بالجرجاني قوله: «إن الشيء كلما كان عن الوقوع أبعد كان أغرب، وكان التشبيه المستخرج منه أعجب»[74]. ويبدو جلياً بعد المقارنة مدى تأثر الإمام الرازي بما قاله عبدالقاهر تأثراً بلغ حدَّ النقل والاقتباس.

وثمة بعد ذلك ممّا له في باب التشبيه صلة بموضوع الانزياح حديثهم عن التشبيه المقلوب. ومن المعروف أن كثرة من البلاغيين والنقاد اشترطت أن يكون ترتيب طرفي التشبيه من أدنى إلى أعلى؛ أي أن تكون الصفة التي عليها مدار التشبيه أكثر لزوماً للمشبَّه به منها للمشبَّه[75]. لكن هناك منهم مَن وجد أن ثمة ما ينقض هذا الترتيب، فيكون فيه الانتقال من الطرف الثاني إلى الطرف الأول، وهذا ما سموه

بالتشبيه المقلوب. وكان ثمة إشارات منهم إلى أن في هذا النوع خروجاً عن العرف وقلباً للعادة. وقد عرض لهذا ابن جني تحت باب ما سماه «من غلبة الفروع على الأصول»، ومما أورده من أمثلته قول ذي الرمة:

ورمل كأوراك العذارى قطعته إذا ألبسته المظلمات الحنادس

وقال عقب هذا: «أفلا نرى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً. وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبَّه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء»[76]. ويورد ابن جني أمثلة لهذا الذي جرت العادة به، ويقول بعدها: «فقلب ذو الرمة والعادة في هذا، فشبه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء، وهذا كأنه يخرج مخرج المبالغة؛ أي قد ثبت هذا الموضع وهذا المعنى لأعجاز النساء، وصار كأنه الأصل فيه، حتى شبه به كثبان الأنقاء»[77].

وقد اهتم عبدالقاهر بهذا النوع من التشبيه. وليس ذلك على مثله بغريب بعد أن رأينا مبلغ اهتمامه بالتشبيه البعيد والطريف والخارج عن المألوف الذي يحقق التعجب والاستغراب. وإذن فحديثه عن التشبيه المقلوب يقع ضمن هذا الاهتمام وتوكيداً له. ولقد أفاض عبدالقاهر في عرض الشواهد على هذا النوع[78]. فأما الخلاصة التي انتهى إليها فهي أن الشاعر إذ يلجأ إلي هذا النوع من التشبيه «يقصد على عادة التخييل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه

زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يجعل أصلاً فيها، فيصح على موجب دعواه وسَرَفه إلى أن يَجعل الفرع أصلاً، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه ومثاله قول محمد بن وُهَيب:

وبدا الصباح كأن غرّته ... وجه الخليفة حين يُمتَدَح

فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح»[79]. ويبدو أن الذي يروق في هذا التشبيه هو هذه المبالغة التي تختفي من وراء الإيهام بأن الفرع صار أصلاً والأصل صار فرعاً، ولعل سر الجمال في هذا هو أن الإيهام يجعل المتلقي غير شاعر بوجود الادعاء، وفي هذا يقول عبدالقاهر: «إن في الطريقة الأولى خِلاَبة وشيئاً من السحر. وهو أنه كأنه يستكثر للصباح أن يشبَّه بوجه الخليفة، ويوهم أنه قد احتشد له، واجتهد في طلب تشبيه يفخِّم به أمره، وجِهته الساحرة أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجِّي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلي دعوى، ولا إشفاق من خلاف مخالف وإنكار منكر... والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص، وحدث بها من الفرح عجيبٌ، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنة، والصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنِع لها»[80].

وممن عرض للتشبيه المقلوب غير عبدالقاهر ابن الأثير وسمّاه «الطرد والعكس»[81]. واستشهد عليه ببيت ذي الرمة الآنف ذكره. غير أنه لاحظ أن العكس إنما يحسن في المعنى المتعارف فحسب، فأما المعنى غير المتعارف فلا يحسن فيه العكس[82]. ويبدو أن لهذا التحديد مسوِّغاً فنياً وجمالياً؛ إذ إن العكس في غير المعنى المتعارف لن يكون فيه أثر الانزياح واضحاً، ولن يؤدي من ثم إلي المبالغة التي هي أصلاً مرادُ الشاعر من تشبيهه المعكوس.

وملاحظة ابن الأثير تتكرر عند يحيى بن حمزة العلوي على نحو أوضح، وقد سمّاه «التشبيه المنعكس»، وعلّل لهذه التسمية بأنه «كان جارياً على خلاف العادة والإلف في مجاري التشبيه»[83]. ورأى أن «الشرط في استعماله أنْ لا يرد إلا فيما كان متعارفاً، حتى تظهر فيه صورة الانعكاس... لأنه لو ورد في غير المتعارف لكان قبيحاً، لأن مطَّرَد العادة في البلاغة علي تشبيه الأدنى بالأعلى»[84]. وقوله «حتى تظهر فيه صورة الانعكاس» فيه تأكيد على أهمية ما يقوم به التشبيه المقلوب من تأثير نابع مما يحدثه من مفاجأة للمتلقي.

ومن الممكن القول إن هذا النوع من التشبيه، بما يحدثه من خروج عن العادة، إنما هو انزياح يرمي الشاعر من ورائه إلى تجديد ما بين يديه من صور يكون البلى قد داخلها، فلم تعد تجذب المتلقي. والحق أن من شأن التشبيه المقلوب أن يُحدث شيئاً من هذا الجذب. على أن أهم ما في التشبيه

المقلوب هو ادعاء أن المشبّه به صار كأنه الأصل أو المثال في وجه الشبه الجامع بين الطرفين. ولكن المتلقي يظل في خلده أن وجه الشبه في المشبّه أظهر وآصل منه في المشبه به. ومن ههنا تكون المبالغة التي تَحدَّث النقاد والبلاغيون عنها، ويكون من ثم الانزياح وفعلُ الانزياح.

ومما يلتحق بالانزياح في هذا السياق حديث بعضهم عما سمّي التشبيهات العقم، تلك «التي انفرد بها أصحابها، ولم يشركهم فيها غيرهم ممن تقدم ولا ممن تأخر»[85]؛ أي أن أهم صفة يمتاز به هذا النوع من التشبيهات هي الفرادة التي لم تُسبق ولن تُلحق. ومن الطبيعي أن يكون لهذه الفرادة من التأثير ما لا يكون لغيرها. ويبدو أنها لم تأت إلا بسبب من إغراب صاحبها وانتباهه إلى علاقات لم ينتبه إليها أحد، لأنها بعيدة عن التوقع وعن أن تقع في الخاطر. ومن هنا فقد أخبرنا الأصمعي أن الأمثلة على هذه التشبيهات هي أبيات معدودات[86].

ويبدو في قصة جرت بين الأصمعي والرشيد أن الرشيد هو أول من ورد على لسانه تسمية «التشبيهات العقم»، وذلك في سياق تعبيره عن الإعجاب بوصف عنترة لذباب الروض الذي يقول:

وخلا الذباب بها يغنّي وحده ... غَرِداً كفعل الشارب المترنّم
هَزِجاً يحك ذراعه بذراعه ... فعلَ المكب على الزناد الأجذم

قال مخاطباً الأصمعي: «هذا من التشبيهات العقم التي

لا تنتج، وشبهت بالريح العقيم التي لا تنتج ثمرة، ولا تلقح شجرة»[87]. ويورد الحاتمي بعد هذا قول الجاحظ عن هذا التشبيه: «لا نعلم في الأرض شاعراً تقدم في تشبيه مصيب تام في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء بعده، أو معه، إنْ هو لم يُغر على لفظه فيسرق بعضه، أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يَدَع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً له فيه... ولعله أن يجحد أن يكون سمع بذلك المعنى قط، وقال خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول، هذا، إذا قرَّ به. إلا ما كان من قول عنترة في وصف الذباب، فإنه وصف، فأجاد، فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم»[88]. وليس مهماً ألا نرى في كلام الجاحظ هنا تسمية «التشبيهات العقم»، فالمهم ههنا التفاتة الجاحظ إلى قيمة الغرابة والإبداع والاختراع والتفرد. وهي قيمة تُطلب في ذاتها.

من هذا الطلب للغرابة سواء أكانت في التشبيه أم في غير التشبيه ما جاء عند ابن سعيد الأندلسي في كتابه «عنوان المرقصات والمطربات». وقد رأى إحسان عباس أن ابن سعيد، وقد جاب الأندلس، كان «يطلب تحت وطأة السأم جديداً يتعلق به؛ يطلب «الغرابة»، وهي إكسير كان يسعى إلي العثور عليه نقادُ المشرق منذ زمن بعيد، حين كانوا يحسون بالشبع من تكرار المألوف، ومن تواتر الأشكال

المتشابهة»[89]. ومن مظاهر طلبه للغرابة أنْ سمّى كتاباً له «المغرب». والغرابة كما يقول إحسان عباس: «تعني الجدة المصاحبة للابتكار أو الجدة المرافقة لتوليد شيء جديد من أمور لم تعد جديدة، وإذا عثر عليها المتذوق اشتدّ به الطرب إلى درجة التعبير عنه بالرقص، ولذلك سمّى ابن سعي ما تمتع بالجدة - من حيث الابتكار أو التوليد - باسم «المرقص»، وسمّى ما دونه مما عليه إثارة من الابتداع لا تبلغ بالمتذوق حده الرقص، وإنما تثير في النفس هزة وارتياح ونشوة طرب باسم «المطرب»[90].

وبعد فربما جاز لنا أن نقول أخيراً مع مصطفى ناصف: إن مطلب الوضوح في التشبيه لم يسلم من هزات عنيفة بل هدّامة، فلئن «تناقلوا صفة الإيضاح وعدّوا رتبه موضوع درس متميز» فإنهم مالبثوا أن «انسلوا خفية إلى شواهد تقوم على الإخفاء والإبعاد»[91]، بل إننا نقول: إن بعضهم لم يكن في حاجة إلى التخفّي كي يعلن رأيه.

3 - الكناية والانزياح

ليس التدليل على دخول الكناية تحت باب الانزياح محتاجاً إلى كبير عناء؛ فالانزياح ماثل في تضاعيف كثير من تعريفاتها: هذا عبدالقاهر مثلاً يقول: إن «المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه

في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[92]. وعلى الرغم من أن هذا التعريف لا يخلص للكناية فحسب، فإن فيه إشارة واضحة إلى أن المتكلم يعدل عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى.

ومما تنبغي الإشارة إليه هنا هو أننا بإزاء مفهوم تعددت تسمياته إلى أن استقر الأمر على الكناية: فهو عند قدامة وارد تحت مصطلحين اثنين: أولهما الإرداف؛ و«هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل علي معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول الشاعر:

بعيدة مهوى القرط إمّا لنوفل ... أبوها وإمّا عبد شمس فهاشم

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول جيدها فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط»[93]. وبالمقارنة بين هذا التعريف للإرداف وبين تعريف عبدالقاهر للكناية يتضح مدى ما بينهما من تطابق. وغير مستبعد أن يكون الجرجاني نقل عن قدامة. وأمّا المصطلح الثاني الذي أورده قدامة دالاً على مفهوم الكناية أو على قريب منها فهو التمثيل. وعرفه بقريب مما عرَّف سابقَه، فقال: «هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى، فيضع كلاماً يدل علي معنى آخر. وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه. ومثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تك في يمنى يديك جعلتني ... فلا تجعلنّي بعدها في شمالكا

فعدل أن يقول... إنه كان مقدّماً فلا يؤخره، أو مقرباً فلا يبعده، أو مجتبىً فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى»[94].

ومن الممكن أن نعثر عند قدامة على وصف ثالث للكناية ورد في سياق شرحه لشواهد التمثيل. وذلك هو لفظ «الإشارة». فقد ورد عقب قول الشاعر:

جعلت يديّ وشاحاً له فأجزأ ذاك عن المعتنق

«قوله (جعلت يدي وشاحاً له) إشارة بعيدة بغير لفظ الاعتناق وهي دالة عليه»[95]. ولعل ما يهمنا في عبارة قدامة هذه أكثر من مجرد التسمية هو وصفه للإشارة بأنها «بعيدة»؛ إذ إن كل وصف من هذا القبيل هو في الغالب مرادف للانزياح. وللمرء أن يستنتج من عبارة قدامة إدراكه أهمية الانزياح.

فإننا انتقلنا إلى معاصره ابن وهب ألفينا لديه مصطلحين اثنين للدلالة علي الكناية وهما: اللحن والتعريض. ونراه يذكر الكناية خلال حديثه عن اللحن[66].

ويضع أبو هلال العسكري الكناية والتعريض تحت فصل واحد من مقاربته بينهما وبين كل من اللحن والتورية، يقول: «هو أن يكنى عن الشيء، ويعرَّض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»[97].

أما ابن سنان فيجمع في سياق واحد ثلاثة مصطلحات هي الإرداف والتتبيع والكناية[98].

ويضع ابن رشيق تحت باب الإشارة كثيراً من المصطلحات، منها التعريض والكناية والرمز واللحن والتورية[99]، ثم يعقد باباً خاصاً للتتبيع الذي مر ذكره عند قدامة، فيقول في مستهله: «إنه من أنواع الإشارة»[100]، ولكن اللافت هنا أنه يشير إلى أن ثمة قوماً «يسمونه التجاوز»، وهو أن ينشد الشاعر ذكر شيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصيغة، وينوب عنه في الدلالة عليه»[101]. ومثاله قول امرئ القيس يصف امرأة:

وتضحى فتيتُ المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق من تفضّل[102]

ولعل «التجاوز» يعيدنا إلى ما ابتدأنا به هذا البحث من القول بدخول الكناية ضمن الانزياح.

وقد يطول بنا المقام لو رحنا نستقصي تسميات الكناية عند كل البلاغيين والنقاد. ولعل ما مضى يمثل صورة لتعدد المصطلح على الرغم من اتحاد المفهوم أو تقاربه. ومن الممكن القول إن الذي استقر عليه النقاد من تلك المصطلحات إنما هو الكناية. ولقد حظيت منهم هذه الكناية بعناية تتناسب وقيمتها الفنية. ولعل عبدالقاهر من أوائل من حاولوا تحليلها، وذلك في جملة ما حلل من أنواع بلاغية.

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا الصدد هو مقاربته بين الكناية والاستعارة والتمثيل على أساس أنّ بين هذه الثلاثة ميزة مشتركة، وهي أنها لا يصل المتلقي إلى المعنى فيها من مجرد لفظها الظاهر فحسب، بل لابد من أن ينتقل من هذا

الظاهر إلى ما خَفي أو تخفى فيه. وفي هذا يقول عبدالقاهر: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن «زيد» مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: «خرج زيد» وبالإنطلاق عن «عمرو» فقلت «عمرو منطلق»، وعلى هذا القياس = وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على «الكناية» و«الاستعارة» و«التمثيل»... أو لا ترى أنك إذا قلت: «هو كثير رماد القدر»، أو قلت: «طويل النجاد»، أو قلت في المرأة: «نؤوم الضحى»، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنىً ثانياً هو غرضك، كمعرفتك من «كثير رماد القدر» أنه مِضياف، ومن «طويل النجاد» أنه طويل القامة. ومن «نؤوم الضَحى» في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها»[103]. ومؤدّى هذا الكلام أن الضرب الأول من الكلام لا يقصد المتكلم فيه إلا معنىً واحداً حقيقياً، وكذلك لا يكون من أمام المتلقي غيره، في حين أن الضرب الثاني يحمل معنيين اثنين: معنىً وضعياً عرفياً، هو الظاهر من العبارة، ومعنىً آخر مجازياً وعميقاً، هو في أمثلة عبدالقاهر المعنى الكنائي. وقد أطلق على هذين المعنيين عبارة مختصرة هي «المعنى» و«معنى المعنى» وهي

تسمية تستدعي رأساً تسمية ريتشاردز وأوجدن حين سمّيا كتابهما «معنى المعنى The Meaning of Mraning». وهكذا فإن المتكلم إذ يطلق عبارة كنائية فإنه لا يقصد منها إلا معناها الثاني. فأما كيف يصل المتلقي إلى أن يعقل هذا المعنى فيحتاج في رأي عبدالقاهر إلى أن يُعمِل الفكر ويَسلك سبيل الاستدلال. وعند هذا يقف عبدالقاهر دون أن يفصح كيف السبيل لنا للوصول إلى المعنى الثاني..؟.. فهل هو سياق النص، أم هو سياق خارجي، أم هما معاً يتضافران في بيان الكناية..؟.. ذلك ما لم يتضح من نص الجرجاني، وسنرى وشيكاً أن السياق الخارجي هو الفيصل في بيان الكناية، ولكننا نتساءل ماذا لو أن المتلقي حمل عبارة من مثل «هو كثير رماد القدر» على معناها الأول، ولم يلتفت إلى معناها الثاني؟ أيكون في ذلك مقصراً وملوماً..؟.. وهنا أيضاً لا نرى إجابة عند الجرجاني في نصه الآنف، فهو في الحق لم يلتقت إلي المتلقي بقدر ما التفت إلى المنشئ المتكلم، فقد صرّح أن الكناية للكلام كالوشي للثياب. وهكذا فالعبارة تكون موشاة حين يقصد المتكلم بها معنى المعنى فأما إذا «قلت: فصلان فلان [هزلي]، وأنت لا تكني بذلك عن نحره أمهاتها للضيافة، لم يكن [أي القول] من معنى الوشي والحلي في شيء»(104). وبالرغم من أن حديث عبدالقاهر ههنا خاص بالمتكلم يمكن تعميمه على المتلقي أيضاً. فإذا لم يفهم المتلقي العبارة على أنها كناية أذهب ما فيها من وشي وفنّ وجمال.

وإذا كان عبدالقاهر يرى أن مدار الأمر في الكناية إنما هو على المعنى لا على اللفظ فإن هذا يقودنا إلى أن سبيل الوصول إلي معنى المعنى لن يكون اللفظ، وإذا لم يكن اللفظ هو السبيل فمعنى هذا أنه أمر خارج عن النص خاص بالمتلقي وبما يحيط بالمتلقي من أحوال وأعراف، وفي هذا يقول عبدالقاهر: «أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك لمّا نظرت إلى قولهم «هو كثير رماد القدر»، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعتَ إلى نفسك، فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يَدُلُّوا بكثرة الرماد على أنه تُنْصَب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة. وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة»[105]. وواضح أن ههنا التفاتة إلى مدى ما يسهم به العرف والمقام في التعرف على الكناية؛ فأما الجهل بهما فمؤدٍّ بالضرورة إلى الغفلة عن الكناية، بل وربما إلي الوقوع في اللبس؛ لأن المتلقي سيقف عندئذ عند حدود المعنى اللغوي الأول لا يغادره، وسيختفي من ثم الوشي الذي حدثنا عبدالقاهر عنه آنفاً.

وإذا قد بدا أن للأعراف شأناً في تبيُّن الكناية فإن مما لا يحتاج إلى كبير تأكيد هو الإشارة إلى أن هذه الأعراف، فضلاً عن أنها نسبية في دلالاتها، فهي أيضاً متغيرة عبر الأزمان

مختلفة بين الأقوام. وعلى ذلك فإن عبارة كنائية كانت تطلق في سياق المدح من مثل وصفهم للمرأة المترفة بأنها: نؤوم الضحى «قد تفهم الآن على نحو مغاير لذلك القديم، فنكون إزاء وصفٍ لامرأة كسول أهملت ما أنيط بها من واجبات ومهام. ثم ماذا لو تعدَّد الفهم وتعدَّدت التأويلات..؟.. أيكون ثمة ما يمنع ذلك..؟.. يبدو أن لا مانع مادام أن اللفظ غير قاطع في دلالته.

وربما كان في هذا الكلام ما يقول إلي قضية اختلف النقاد والبلاغيون حولها كثيراً وهي اعتبار الكناية من الحقيقة أو من المجاز. وقد لخّص نجم الدين بن الأثير الحلبي مذاهب علماء البيان في ذلك على أربعة: «فمنهم من قال إنها من باب الحقيقة، ومنهم من قال إنها من باب المجاز، ومنهم من قال إنها لفظة يتجاذبها جانبا الحقيقة والمجاز، ومنهم من لم يحكم فيها بحقيقة ولا مجاز»[106]. ومن الواضح أن هذه المذاهب استنفدت جميع الاحتمالات. واختلافُها على هذا النحو يشير إلى صعوبة الوصول إلى رأي قاطع بعينه. ولو تعمّق المرء آراء أصحابها لوجد في كل مذهب منها شيئاً مقنعاً. وعلى الرغم من ذلك فنحن نميل إلى ترجيح رأي من يرى أنها من المجاز؛ لا لأن أكثر علماء البيان على عدِّها كذلك[*]، وليس لأن المجاز انزياح؛ فتكون الكناية انزياحاً كذلك، ولكنْ لأن عدَّها من المجاز ربما منحها قيمة فنية خيالية أرقى؛ خاصة أن الرأي منعقد على أن المجاز أبلغ من الحقيقة كما عرفنا.

ولقد ردّ صاحب الطراز على الإمام فخر الدين الرازي في قوله بحقيقة الكناية رداً لا يخلو من طرافة، فقال: إن الكناية «إما أن تدل على معنىً مخالف لما دلّت عليه بالوضع أولاً، فإن لم تدل فلا معنى للكناية، وإن دلت عليه وجب القول بكونه مجازاً لمّا كان مخالفاً لما دلّت عليه بالوضع»[107]. ويمكن القول بعبارة أخرى «إن المتكلم، إذ يكنّي بعبارة من مثل «فلان كثير رماد القدر»، لا يرمي إلى إخبارنا عن كثرة الرماد، وإنما أراد المعنى الكنائي الذي تدل عليه كثرة الرماد، وهو الضيافة والكرم، بيد أن ليس في النص ما يقطع في الدلالة على المعنى الكنائي؛ إذ ليس في السياق قرينة تمنع من إرادة المعنى الظاهري القريب وهذا بعكس ما يكون في الاستعارة والتشبيه. ولعل هذا هو ما يجعل القول بدخول الكناية في باب المجاز غير جازم ولا قاطع.

وأخيراً فهناك مَن رأى أن الكناية في تقاليدنا البلاغية «تمثّل الجانب المقموع من اللغة، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة؛ أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافّة باللغة»[108]. وهذا صحيح يؤيدهخ قول المبرد: «ويكون من الكناية - وذاك أحسنها - الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره»[109]. غير أن هذه الصحة ليست على إطلاقها، لأن الكناية لم تقف عند حدود مراعاة المقام الأخلاقي. ولو كان ذلك إذن لما وجدنا فيه أيَّ انزياح؛ بل إنها تجاوزت ذلك إلى

غايات فنية وجمالية. ولعل أهم ما تمتاز به الكناية هي أن المتكلم فيها يكتفي بالإلماح دون التصريح. وفي الإلمام من التفخيم والتعظيم ما ليس في التصريح على ما يرى عبدالقاهر، إذ يقول: «وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرَّحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثبات الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تُلقِه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله، ولا يُجهل موضعُ الفضيلة فيه»(110).

الهوامش

*) نحيل في هذا الصدد على دراسة قيّمة بالإنكليزية قام بها الباحث فلفهارت هاينريكس وعنوانها: «يد الشمال؛ آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح «استعارة» في الكتابات المبكرة في النقد العربي»، تر: سعاد المانع، فصول مج 10 ع 3، 4، ص 195 - 228.

1) انظر: شروح التلخيص، ط المطبعة الأميرية ببولاق 1317هـ 45/4.

2) انظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ط 17 دار المعارف بمصر 1964، ص 77.

3) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز تح: إبراهيم السامرائي وزميله، ط دار الفكر عمّان 1985، ص 115.

4) المصدر السابق، ص 115.

5) المصدر السابق، ص 116.

6) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف 1914، /202 1.

7) مفتاح العلوم، ص 202.

8) دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، ط 2 مكتبة الخانجي القاهرة 1989، ص 437.

9) انظر: الفخر الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 117.

10) المصدر السابق، ص 117 - 118.

11) مفتاح العلوم، ص 202 - 203.

13) مفتاح العلوم، ص 203.

14) مفتاح العلوم، ص 203 - 204.

15) مفتاح العلوم، ص 204 وانظر الرأي في أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، ط مطبعة المدني القاهرة 1991، ص 408.

16) مفتاح العلوم، ص 204.

17) انظر مثلاً: الآمدي: الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ط 2 دار المعارف بمصر 1973

1972 -، 266/1 والحاتمي: الرسالة الموضحة. تح: محمد يوسف نجم، ط 1، دار صادر بيروت 1965، ص 71 والقاضي الجرجاني: الوساطة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط مصطفى البابي الحلبي بمصر. د.ت، ص 41 والثعالبي: يتيمة الدهر، ط 1، مكتبة الحسين بمصر 1947، 162/1 وابن رشيق: العمدة، تح: محمد قزقزان، ط 1، دار المعرفة بيروت 1988، ص 461 وابن سنان: سر الفصاحة، تح: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة صبيح 1953، ص 114 - 115 وابن الأثير: المثل السائر، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1939، 317/1 - 418.

16) طبيعة الصورة الفني: تر: محمد حسن عبدالله، ضمن: اللغة الفنية، دار المعارف بمصر 1985 ص 66.

17) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر 1980 ص 156.

18) التشبيهات: تح: محمد عبدالمعيد خان، كمبردج 1950، ص 1 - 2.

19) ابن رشيق: العمدة، ص 462.

20) العمدة، ص 462.

21) العمدة، ص 462.

22) العمدة، ص 462 - 463.

23) العمدة، ص 463.

24) نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط دار التقدم ودار القلم العربي بحلب 1980، ص 120.

25) العمدة، ص 463.

26) انظر: أسرار البلاغة، ص 30.

27) أسرار البلاغة، ص 30.

28) أسرار البلاغة، ص 32.

29) أسرار البلاغة، ص 42.

30) أسرار البلاغة، ص 55 و56.

*) سبأ «19».

31) أسرار البلاغة، ص 59 و60.

32) أسرار البلاغة، ص 59.

33) أسرار البلاغة، ص 62.

34) أسرار البلاغة، ص 63.

*) الأعراف 157.

**) الفاتحة 6.

35) أسرار البلاغة، ص 65.

36) دلائل الإعجاز، ص 30.

37) دلائل الإعجاز، ص 76.

*) اعتمد هذه الفكرة أيضاً يحيى بن حمزة العلوي فهو يقول «اعلم أن من حق الاستعارة وحكمها الخاص أن يكون المستعار له مطويّ الذكر، وكلما ازداد خفاء ازدادت الاستعارة حسناً» الطراز 211/1. ويقول أيضاً: «اعلم أن الاستعارة إنما يظهر حسنها إذا عريت عن أداة التشبيه، وكلما ازداد التشبيه خفاء ازدادت حسناً ورشاقة». الطراز 239/1.

37) دلائل الإعجاز، ص 450 - 451.

39) دلائل الإعجاز، ص 455.

40) أسرار البلاغة، ص 138.

41) الخطابة، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954، ص 203.

42) تلخيص الخطابة: تح: عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ت، ص 260 - 261.

43) تلخيص الخطابة: ص 261.

44) الحيوان، تح: عبدالسلام هارون، ط 1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1938، 211/1.

45) الكامل: تح: محمد أحمد الدالي، ط 2، مؤسسة الرسالة، بيروت 1993، 948/2.

46) نقد الشعر، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ت، ص 124.

47) الصناعتين> ص 239 وانظر كذلك ابن رشيق: العمدة، ص 488.

48) انظر: العمدة، ص 448.

49) انظر: أسرار البلاغة، ص 320 - 322.

50) الخطابة، ص 212.

51) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 2 دار التنوير، بيروت 1983، ص 200 وثمة صورة أخرى ينقلها صاحب الطراز عن المحققين من

أهل البلاغة وهي أن الاستعارة أبلغ من التشبيه (315/1 - 316)، ولكنه لا يلبث بعد حين أن يصف التشبيه بأوصاف توحي بأنه أبلغ شيء في البلاغة، يقول: «اعلم أن التشبيه هو بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرّها ولبابها، وإنسان مقلتها» الطراز 326/1.

52) قصبجي، عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 88.

53) المرجع السابق، ص 97.

54) انظر: عيار الشعر، تح: عبدالعزيز المانع، ط دار العلوم بالرياض 1985، ص 15.

55) انظر: العمدة، ص 489.

56) انظر: سر الفصاحة، ص 290.

57) انظر: منهاج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986، ص 112.

58) انظر: مقدمة الحماسة، تح: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة: 1951، ص 9 وانظر مطلبهم في قرب التشبيه: المبرّد: الكامل 385/1، والمرزباني: الموشح، ص 243 وابن طباطبا: عيار الشعر، ص 16 و147 والحاتمي: حلية المحاضرة، 73/1 والجرجاني: الوساطة، ص 33 وابن رشيق: العمدة، ص 489 وابن الأثير: المثل السائر 417/1.

59) البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط 1، مطبعة العاني، بغداد 1976، ص 130.

60) التشبيهات، ص 1 - 2.

61) التشبيهات، ص 1 - 2.

62) نقد الشعر، ص 128.

63) نقد الشعر، ص 128 - 129.

64) نقد الشعر، ص 129.

65) رسالة في قوانين الشعراء، ضمن: فن الشعر لأرسطو، تح: عبدالرحمن بدوي، ط مكتبة النهضة المصرية 1953، ص 157.

66) أسرار البلاغة، ص 130.

67) أسرار البلاغة، ص 148 - 150.

68) أسرار البلاغة، ص 165.

69) أسرار البلاغة، ص 151.

70) أسرار البلاغة، ص 152.

71) أسرار البلاغة، ص 185.

72) أسرار البلاغة، ص 131.

73) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 108 - 109.

74) المصدر السابق، ص 113.

75) انظر: ابن رشيق، العمدة، 494 ويحيى بن حمزة العلوي: الطراز 309/1.

76) الخصائص 300/1.

77) الخصائص 302/1.

78) انظر: أسرار البلاغة، ص 204 - 234.

79) أسرار البلاغة، ص 223.

80) أسرار البلاغة، ص 223 - 224.

81) المثل السائر، 421/1.

82) انظرك المثل السائر 422/1.

83) الطراز 309/1.

84) الطراز 309/1.

85) انظر: حلية المحاضرة 178/1.

86) انظر: حلية المحاضرة 178/1.

87) الحاتمي: حلية المحاضرة 176/1.

88) حلية المحاضرة 180/1، ونص الجاحظ في الحيوان 311/3 - 312 مع اختلاف يسير.

89) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط دار الشروق عمّان 1986، ص 534.

90) المرجع السابق، ص 534.

91) الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص 64.

92) دلائل الإعجاز، ص 66.

93) نقد الشعر، ص 157 - 158.

94) نقد الشعر، ص 159 - 160.

95) نقد الشعر، ص 161.

96) انظر: البرهان في وجوه البيان، ص 133 - 134.

97) الصناعتين، ص ٨٦٣.

98) انظر: سر الفصاحة، ص 270 - 273.

99) انظر: العمدة، ص 513 - 533.

100) العمدة، ص 533.

101) العمدة، ص 533.

102) العمدة، ص 533 - 534.

103) دلائل الإعجاز، ط شاكر، ص 262.

104) دلائل الإعجاز، ص 264.

105) دلائل الإعجاز، ص 431، وانظر أيضاً عن 439 - 442.

106) جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، ط منشأة المعارف بالإسكندرية د.ت، ص 101.

*) انظر: الطراز 375/1 وجوهر الكنز، ص 101 وانظر من المحدثين: شكري عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط انترناشيونال برس بالقاهرة 1988، ص 68.

107) الطراز 376/1 وانظر كلام الفخر الرازي في: نهاية الإيجاز، ص 136.

108) صمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990، ص 159 وانظر: الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط سراس للنشر تونس 1985، ص 123.

109) الكامل 856/2.

110) دلائل الإعجاز، ص 306.



أثر التصميم الأسطوري في بنية القصيدة الجاهلية

مصطفى حسن حداد

تستند هذه الدراسة على ما يمكن تسميته منهج النقد النماذجي(Archetypal criticism)[1]. قوم أبرز الخطوات الإجرائية لهذا المنهج على فهم العمل الأدبي وتقييمه إنطلاقاً من مضاهاته بالنماذج الأصلية والصور الأولية[2].

وقد طور «نورثروب فراي»، وهو الذي، أسس هذا الاتجاه النقدي، فكرة «يونج» التي يتضمنها مصطلح الأنماط الأصلية (Archetypes) بربطها بالرموز والتقاليد الأدبية. يقول[3] مبرزاً الصفة الأسطورية للأدب: «والرمز في هذه المرحلة هو الوحدة القابلة للتوصيل، وهي التي أسميتها بالنموذج الأعلى، أي الصورة النمطية المتكررة. وأقصد بالنموذج الأعلى رمزاً يربط قصيدة بأخرى بحيث يوحّد تجربتنا الأدبية ويعمل على تكاملها. وبما أنّ النموذج الأعلى هو الوحدة القابلة للتوصيل فإنّ النقد النموذجي يعنى بالأدب بوصفه حقيقة اجتماعية ولوناً من ألوان الاتصال، وهو يحاول عن طريق دراسة التقاليد والأنواع الأدبية أن يضع القصائد في محلّها الصحيح من الكيان كلّه».

إنّ الرموز النمطية التي يكرّرها معظم الشعراء تصبح وفقاً لتلك المقولات أنماطاً أصلية تعبّر عن وجدان الجماعة وعن أساطيرها أيضاً.

وبالتالي فإنّ أسطورية الأدب لا تحدّدها القصص الأسطورية التي راح بعض الدارسين يبحثون عنها في الشعر، بل تحدّدها النماذج

العليا والصور النمطية المتكررة عند مجموعة من الشعراء الذين ينتمون إلى منظومة ثقافية واحدة.

ومن هذا المنطلق نجد أنّ هذا المنهج يولي للتقاليد الشعرية عناية مميّزة، «فالشعر لا يتشكّل إلا من قصائد أخرى. والأدب يشكل نفسه ولا يتشكّل من الخارج، والأشكال الأدبية لا توجد خارج الأدب»[4].

ولذلك يجب «أن نفكر في القصيدة من حيث علاقتها بغيرها من القصائد، من حيث إنها وحدة من الشعر. ولابد للنقد القادر على معالجة هذه الأمور أن يستند على تلك الناحية من الرمزية التي تربط القصائد بعضها ببعض، وأن يختار ميداناً لعمليات تلك الرموز التي تربط القصائد بعضها ببعض. ويكون الهدف النهائي لذلك النقد لا أن يجاوز معالجة قصيدة ما بوصفها محاكاة ما للطبيعة، بل أن يتناول نظام الطبيعة، ككلّ بوصفه نظاماً حاكاه نظام مماثل من الكلمات»[5].

وانطلاقاً من أبرز مرتكزات هذا المنهج فقد حصرنا تحليلنا للنصوص الشعرية في خطين مرتكزين أساساً على معطيات التحليل البنيوي للعمل الأدبي، الأول منهما: استقرائي، والثاني استدلالي[6]. يربط هذان المساران بين المعطيات الأوّلية عن طريق التحليل البنيوي في محاولة للوصول إلى نماذج أكبر من خلالها. فكان التوجّه الرئيس في أثناء تحليل النصوص إلى تشكّل الرموز الشعرية في النص الواحد، وتبيان نمطيتها وصلتها بالنماذج والصور الأولية وبالتقاليد الشعرية، وذلك بغية الوصول إلى ثوابت بنائية نمطية، تجتمع على أساسها وتتراكب مجموعة النصوص المدروسة؛ على اعتبار أنها تشكل نصاً نموذجياً مكتمل الملامح ، يحمل أبرز دلالات رمزية الأنثى، وسمات تشكلها الفني فكان السعي إلى «رصد عناقيد الصور في القصيدة الواحدة ومقارنتها بأنماط أوسع توجد في أعمال شعريّة أخرى أو في أساطير»[7].

ومن هذا المنطلق فإننا سنتابع صلة هذه الرموز بما أسميناه الأعراف والتقاليد الأدبية، دون أن نعزل النص المدروس عن الخطابات الثقافية العربية الأخرى. وبطبيعة هذا المنحى فإننا سنولي عناية خاصّة لدراسة وحدات الاتصال بين رموز النص. وأبرز هذه الوحدات هي الاستعارات، فالاستعارة توحّد شيئين يحتفظ كلّ منهما بشكله[8]. إنّ العمل الأدبي يدين بما يتّصف به من وحدة وترابط بين أجزائه إلى عمليّة التوحيد هذه، بينما يدين بما يتصف به من تنوع ووضوح ووحدة إلى احتفاظ عناصره بهويتها هي[9].

وسنولي عنايتنا لنوع خاص من الاستعارة هو ما يمكن أن يسمى بالاستعارة النموذجية[10]، حيث يكون الرمز فيها حزمة من الترابطات، التي توحّد صورتين مختلفتين، كل منهما تمثل صنفاً أو نوعاً. وإن هذا النوع من الاستعارة يتضمّن استعمال الكلي المجسد بالعنصر الفرد الممثل لصنفه.

وأما المستو«ى التأويلي[11] في دراسة الاستعارة فنحاول إظهاره في علاقة الصور الشعرية ببعضها بعضاً، لتظهر وكأنّه يضمها جسد واحد، والتطابق بين هذه الصور لا يعني التماثل. والانطباق الشامل ليس هو التواتر أو التكرار المملّ. إنّ التطابق هو وحدة المتباينات.

ووفقاً لهذا الاتجاه في البحث عن الصور الرمزية للأنثى ، كان الحرص على عدم تفكيك النصّ الواحد، واعتباره «نسقاً كليّاً حياً» يرتبط بالنصوص الأخرى بروابط «سيميولوجية» تكشف عن بعض الشعائر والأساطير وقد تجلّت في النماذج العليا والصور النمطية.

وكان الحرص أيضاً على متابعة الانزياحات الشعرية في عملية تشكّل الرموز وتوظيفها، على اعتبار أنّ الأدب أسطورة منزاحة. فذهب البحث إلى متابعة الإبداعات الشعرية الفردية أو ما يمكن أن يسمى

بالتطابق الطيفي والأساطير الخاصّة لكل شاعر وذلك وفقاً لمقولات فراي الذي يرى[12] أنّ «لكل شاعر أساطيره الخاصّة أو نطاقه الطيفي أو تشكيلة الرموز الخاصة به، والتي قد يكمن الكثير منها في لاوعيه».

ولكنّ القول بأنّ لكل شاعر أساطيره الخاصة ونطاقه الطيفي الذي يشكّل المحور والبؤرة التي تدور حولها صوره الشعرية، لا ينفي اشتراك هذا الشاعر مع غيره من الشعراء في النهل من الصور الأولية والنماذج الثابتة في الوجدان البشر. فاستخدام عدد من الشعراء لقدرٍ كبير من الصور نفسها ، لابدّ أن يحمل دلالات نقدية أكبر بكثير من المشاكل المتصلة بسير حياة هؤلاء الشعراء[13]. فالحدث الذي يجعل القصيدة «رمزية يتشابه كثيراً مع أنماط شعائرية»[14] ولكن هذا الحدث لا يتمّ التعبير عنه إلاّ من خلال مستوى ذاتي وبكلمات ذاتية[15].

وسيشكّل تقسيم فراي لمراحل الأسطورة دليلاً نهتدي به وفقاً لما توجّهنا نصوص الشعر الجاهلي التي سنعرض لها في دراستنا لرموز الخصوبة والجسد والأمومة والبكارة، وما يقابلها من رموز الموت والجفاف، في محاولة لربط رمز الأنثى النمطية بالنماذج الرئيسة المولدة للأساطير والشعر.

إن الأسطورة والأدب، في مقولات فراي، يستوعبان الدورة الطبيعية. ويكون استيعاب تلك الدورة في الميثولوجيا مرموزاً إليه بنوعين من الأبنية، أحدهما يجسّد حركة صاعدة نجد حدّها في أساطير الربيع والفجر والميلاد وفي الزواج والبعث، وثانيهما يجسّد حركة نازلة نجد حدها في أساطير الموت والتضحية. أما في الأدب فإنّ هذه الحركات المجسّدة لدورة الطبيعة تظهر في الأسس البنيوية للكوميديا والمأساة في الأدب نفسه[16].

يحدّد فراي[17] أطوار الأسطورة الطبيعية: الكونية، والإنسانية، والحيوانية، والنباتية، في الأدب بأربعة أطوار رئيسة تحدّدها رؤية الشاعر ومنظوره الفكري. يشكل الطور الأول أساطير الفجر والربيع والميلاد، وفي هذا الطور نجد أساطير الميلاد والأزدهار، والعودة للحياة، والبعث، وانهزام قوى الظلام والشتاء والموت، ونرى أيضاً بكارة الأشياء وتفتحها.

ويشمل الطور الثاني أساطير الظهيرة والصيف والشباب، وهذا الطور يمثّل طور الذروة، والانتصار، والدخول إلى الفردوس.

أمّا الطور الثالث فهو طور الغروب والخريف والموت وتمثله أساطير السقوط، و...، والموت العنيف، وانعزال البطل.

وأمّا الطور الرابع، فطور الظلام والشتاء والانحلال، وتمثله أساطير انتصار هذه القوى، وأساطير الفيضانات، وعودة الفوضى وهزيمة البطل.

تحدّد هذه التقسيمات النماذج الرئيسة للأعمال الفنية، وتساعد في البحث عن التنظيم الأعلى أو الشكل الأعلى الكامن وراء العمل الفني الذي يسميه فراي[18] التصميم الأسطوري .

وإذا ما قمنا وفقاً للمخطط الذي وضعه فراي لأطوار الأسطورة الطبيعية بتحديد التصميم الأسطوري للقصائد الشعرية الجاهلية، التي ظهرت فيها رموز الأنثى فإنّنا سنلحق هذه الرموز بالنماذج الرئيسة التالية:

يشمل النموذج الأول رموز البكارة، وهي تعود إلى نمط البنت الأم العذراء، ويجسّد هذا النموذج طور الفجر والربيع والميلاد حيث تظهر صورة محتفية بالحياة والبهجة، وميلاد الطبيعة، وبكارة الأشياء. ونلمس فيها أحلام اللقاء، والانبعاث والعودة للحياة ورفض الموت.

وصور هذه النماذج مائيّة في معظمها، ويمكن أن نعيد صور الطفولة بما تحمله من براءة وحلم بالمستقبل لهذا النموذج أيضاً.

ويشمل النموذج الرئيس الثاني رموز الأمومة والخصوبة والجنس، وهي تعود إلى نمط الأمّ الطيبة مانحة الغذاء والدفء.

تظهر في صور هذا النموذج صور الوفرة النباتية والطبيعية، ونجد الشاعر يحرّك عناصر الطبيعة، ويتحرّك معها، فترى المرأة شمساً ساطعة، امرأة... ناضجة، تعطي الشريك... الحب. وتظهر في صور هذا النموذج الصور التي تمثّل اتحاد الإنسان بالطبيعة، وتماهي رموز الطبيعة الإنسانية والحيوانية والنباتية. إنّ هذا النموذج الذي يجسد طور الظهيرة والصيف والشباب، يمكن اعتباره مع الطور الأوّل ممثّلاً لمرحلة الاندماج من مراحل طقس العبور(19).

ويشمل النموذج الرئيس الثالث رموز الموت والجفاف، وهي الرموز المقابلة لرموز البكارة والخصب والأمومة والجسد. وتنتمي رموز هذا النموذج إلى نمط الأمّ القويّة. وفيه نشهد رحيل المرأة المعشوقة إلى أماكن بعيدة نائية، منخفضة غالباً، وفيه نشهد موات الطبيعة النباتية والحيوانية وخواءها.

إنّ هذا الطور يشبه تساقط أوراق الشجر، وذبول الحياة، وانتهاء الأحلام وتلاشيها. ويمكن أن نعدّ صوره مجسدة لمرحلة الهامشيّة من طقس العبور حيث نجد صور السأم والضجر والقلق والشعور بالعجز. ونجد الشاعر فيه ممتلئاً بالكآبة واليأس من استعادة المحبوبة. وتسود في هذا الطور الهامشيّ صور الوحدة والعزلة، عزلة البطل قاطع الصحراء في ليالي المفازات والصحارى بقوّتها ووحشتها، ونرى صور الصمت والخوف والرياح الشامية الباردة تدفع ما تبقى من صور الحياة، والحيوية من الديار، ولذلك فهذا الطور طور رمليّ.

وأمّا النموذج الرئيس الرابع فيشمل رموز الموت والإنحلال، وهي رموز تقابل رموز الحياة أيضاً وتتمحور هذه الرموز حول نمط الأم القوية. وفي هذا الطور تبتعد الأنثى، ويبدأ الشاعر مرحلة الفراق: مرحلة الدخول إلى عالم الموت. ومن صور هذا الطور صور مصرع البطل عند منابع الماء، ويباس الطبيعة وقحولتها، وصور النوق الهزيلة مقطوعة السنام، والكائنات البشرية والحيوانية التي فقدت صغارها. إنّ رموز هذا الطور تجسد أساطير الشتاء والظلام. ولذلك فهذا الطور طور ترابي؛ لأنه شبيه بالعودة إلى رحم الأرض.

إنّ دلالات رموز الأنثى التي حدّدنا نماذجها الرئيسة أو تصميمها الأسطوري بارتباطها بأطوار الأساطير الطبيعية، تقترن أيضاً برؤية الشاعر الفلسفية للكون، كوميديّة كانت أم مأساويّة.

يحاول فراي[20] تحديد النموذج الرئيس للرؤية الكوميديّة والمأساويّة التي تنتظم الصور الفنية، وقد حدّدنا نماذجها الرئيسة بارتباطها بأطوار الأساطير الطبيعية الأربعة، ويسمّي محاولته تلك «لعبة العشرين سؤالاً» أو «لعبة سلسلة الوجود العظيمة»[21]، ويحدّد فيها معظم الصور المتكررة في كل نمط رئيس متكرّر، فيتناول عالم الإنسان والحيوان والنبات والجماد والعالم غير المتشكّل[22]، ومن خلال الرؤيتين اللتين أشرنا إليهما.

وسنهتدي أيضاً بتقسيمات فراي لتحديد الصور المتكرّرة في كلّ نموذج رئيس من منظور الرؤيتين الكوميديّة والمأساويّة، وسيكون الكلام بطبيعة الحال محصوراً بما يخصّ رموز الأنثى.

فإذا تناولنا رمز الأنثى/ المرأة من منظور الرؤية الكوميديّة المرتبطة بالنموذجين الأول والثاني، أي المرتبطة بأساطير الربيع والفجر والصيف والظهيرة فإنّ رمزها يتجسّد في النصّ الشعري أمّاً تحنو على

ابنها أو غيره، يبحث عنها الشاعر، ويتعب من أجلها فيتركها ثم يعود إليها من جديد، أو امرأة تجسد نموذجاً جمالياً مثالاً للخصب والجسد.

وإذا تناولنا رمزها من منظور الرؤية المأساوية، وهي المرتبطة بالنموذجين الثالث والرابع، أي بأساطير الخريف والغروب والشتاء والموت، فإنّه يتجسد بصورة أمّ قويّة مهيمنة، امرأة شيطانيّة ساحرة.

وأمّا عالم الحيوان فإنّ رموزه المؤنثة تظهر في منظور الرؤية الكوميديّة متجسّدة بصورة ناقة ولود، أو ناقة ناجية، تخلّص الشاعر من متاعبه، وتصله بالمحبوبة أو بالممدوح، وبصورة ظبية تراعي صغارها بدعة واطمئنان، أو بقرة وحشية راعية، أو حمامة تحنو على هديل فرخها وتخاف عليه.

وتظهر الرموز المؤنّثة لعالم الحيوان في منظور المأساويّة بصورة ناقة مشؤومة، أو ناقة تصاب دائماً بموت صغارها، أو بصورة ضبع تلتهم عظام الموتى، أو بصورة عقاب تطارد فراخ الطيور.

وأمّا عالم النبات فتظهر رموزه المؤنّثة في المنظور الكوميدي في صور الحدائق المغروسة أشجاراً يانعة مثمرة، تحميها السيوف والحراب، وفي صور النخيل الذي يهب عابر الصحراء الغذاء والظل، وفي صور أشجار الأرطى يحتمي بها الثور الوحشي في ليلة باردة، فتكون ملاذاً له، وأمّاً تمنحه الدفء والأمان، وفي صورة الأرض البكر العذراء يقطعها الشاعر وحيداً ويفضّ عنها بكارتها.

وتظهر الرموز المؤنثة لعالم النبات في المنظور المأساوي في صور النخيل المحروق أو المقطوع، وفي صور النبات الذي تنبته دماء القتلى في الحروب .

وأمّا عالم المعادن والأحجار فتظهر رموزه المؤنثة في المنظور الكوميدي في صورة الشمس واهبة الخير والنماء، وفي صورة النار التي

تدفئ وتنضج الطعام، وفي صورة نار الشوق والحبّ، وفي صورة المرتفع يتحدّاه الباحث عن العسل ويصل إليه وفي صورة البئر، ونبع الماء، والأرض البكر، وحبّات الحلي وقد اجتمع في عقد جميل. وتظهر الرموز المؤنثة لعالم الأحجار والمعادن في منظور الرؤية المأساويّة في صورة شمس محرقة، وصورة نار الحرب، التي تغوي وتفترس وتهلك ، وفي صورة المتاهة والبيداء وجوف العير.

وأمّا العالم غير المتشكّل، فتظهر صوره المؤنّثة في المنظور الكوميديّ في صورة الماء العذب الصافي، والمطر الحيا، وفي صورة النبع، والوادي الخصب، والسحابة الماطرة. وتظهر الرموز المؤنثة للعالم غير المتشكّل في المنظور المأساوي في صورة سحب الموت، والماء الحارّ، والحميم.

إنّ هذا التشكيل لنماذج الصور الاولية مقترن بالرؤية الفلسفية للكون، وبما اختزن في الذاكرة الجماعية في صور العهود الأولى، والأساطير الطبيعية. وقد وجدنا أن قسماً كبيراً من الصور الرمزية للأنثى تتناسب مع تلك التقسيمات التي ربطناها بأساطير الطبيعة. ولكننا نجد أن تلك التصنيفات قد لا تخلو من بعض القسر الذي فرضته طبيعة المنهج، والأمر قد لا يعدو أكثر من بعض الاختلافات حول تبويب بعض الرموز والصور.

ويبقى السياق الذي وردت فيه تلك الرموز في شبكة النصّ الواحد المتّصل بنسق التقاليد الشعريّة، هو الحكم الرئيس الذي يقرّر ويفسّر أيّ رمز في القصيدة، دون أن ننسى الإشارة إلى النطاق الطبقي والأساطير الخاصّة التي تكمن في وجدان كلّ شاعر.

وسنحاول في بحثنا الابتعاد عن تحديد الأنماط بشكل قسريّ، ذلك أنّ الأنماط الرئيسة تتشكّل وتتحوّل في النصّ الواحد بخصوصيّة شعريّة.

وسنتابع فيما يلي من صفحات الطروحات النظرية التي عرضناها، محاولين تبيان أثر العناصر الأسطورية في بناء القصيدة، حيث سنبرز التصميم الأسطوري في النص الشعري، ودور الشعراء في تشكيل الرموز النمطية وفقاً لمنظورهم الفلسفي. وسنحدد محاولتنا تلك بدراسة نصين يحملان رؤيتين متقابلتين. الأولى منهما كانت رؤية مأساوية، ارتبطت بأساطير الموت والتحول، والثانية منهما كانت رؤية كوميدية، تجسدت بانفتاح النص على الحياة وأساطير الربيع والشباب.

النص الأول لـ (عمرو بن معد يكرب) يقول فيه[23]:

1 - أمنْ رَيحانةَ الداعي السَّميعُ ... يؤرِّقُني وأصحابي هُجوعُ

2 - ينادي من براقشَ أو مَعينٍ ... فأسمَع واتلأبَّ بنا قليعُ

3 - وقد جاورْنَ من غُمدان داراً ... لأبوالِ البغالِ بها وقيعُ

4 - وربَّ محرَّشٍ في جَنْبِ سلمى ... يُعلُّ بعيبها عندي شفيعُ

5 - كأنَّ الإثمد الحاريَّ فيها ... يُسَفُّ بحيثُ تُبتدرُ الدُّموعُ

6 - وأبكارٍ لهوتُ بهنَّ حيناً ... نواعمَ في أسرَّتِها الرُّدوعُ

7 - أمشِّي حولها وأطوفُ فيها ... وتُعجبني المحاجرُ والفروعُ

8 - إذا يَضْحَكْنَ أو يَبْسِمْنَ يوماً ... ترى برداً ألحَّ به الصقيعُ

9 - كأنَّ على عوارضهنَّ راحاً ... يُفَضُّ عليه رُمَّانٌ ينيعُ

10 - تراها الدهرَ مُقْتِرَةً كِباءً ... وتقدحِ صَفْحَةٌ فيها نقيعُ

11 - وصبغُ ثيابِها في زَعفرانٍ ... بجُدَّتِها كما احمَرَّ النجيعُ

12 - وقد عجِبَتْ أمامةُ أن رأتني ... تفرَّعَ لِمَّتي شَيْبٌ فظيعُ

ثم يستعرض عمرو جانباً من فتوته، حيث كان يغدو على فرس

قوي. ثم يصف أحد مشاهد الصيد والقتال، ويعود في آخر الأبيات إلى سلمى فيقول[24]:

29 - فكم من غائطٍ من دون سَلْمَى　　قليلِ الأُنْسِ ليس به كتيعُ

30 - به السِّرحان مفترشاً يديه　　كأنَّ بياضَ لَبَّته الصَّديعُ

31 - وأرضٍ قد قَطَعْتُ بها الهَوَاهِي　　من الجِنَّانِ سَرْبَخُها مكيعُ

32 - ترى جِيَفَ المطيِّ بحافَتَيْه　　كأنَّ عِظَامَها الرُّخَمُ الوقوعُ

33 - لعَمْرُك ما ثلاثُ حائماتٌ　　على رَبْعٍ يَرُعْنَ وما يَريعُ

34 - ونابٌ ما يعيشُ لها حُوارٌ　　شديدُ الطَّعْنِ مثْكالٌ جَزوعُ

35 - سَديسٌ نضَّجَتْهُ بعدَ حَمْلٍ　　تَحرَّى في الحنين وتَسْتَليعُ

36 - بأوجَعَ لَوعَةً مني ووجْدا　　غداةَ تحمَّلَ الأُنسُ الجميعُ

37 - فإمَّا كُنْتِ سائلةً بمُهْري　　فمُهْري إن سألتِ به الرَّفيعُ

يمكن تقسيم النص إلى عدة لحظات[25]، مثَّل كلٌّ منها نموذجاً رئيساً، ومحوراً دارت حوله مجموعة رموز من العالم الإنساني والحيواني والنباتي ، وعالم المعادن والأحجار، والعالم غير المتشكل.

تضم اللحظة الأولى الأبيات (1-3) وهي تمثل مرحلة الفراق والبعد، وهي أيضاً مرحلة تتصل بأساطير الخريف، حيث ذبول الطبيعة وانتهاء الأحلام.

وتضم اللحظة الثانية الأبيات (4-11) وهي تجسد مرحلة الاندماج التي تحققت في هذا النص بحلم استرجع فيه الشاعر صور الخصوبة والجنس، وما تحمله أساطير الربيع والفجر وأساطير الصيف والظهيرة.

وتضم اللحظة الثالثة الأبيات (13-19) وهي تمثل أيضاً مرحلة

حلمية تعويضية تتصل بأساطير الصيف، وطور الشباب والعنفوان، حيث يستعرض الشاعر جانباً من فتوته، عندما كان يغدو سابحاً على حصانه في الصيد. وتمثل هذه المرحلة أيضاً محاولة لتحقيق الاندماج والتخلص من القلق والموت، بالعودة إلى مرحلة الشباب والصبا.

وأما اللحظة الرابعة فتضم الأبيات (29-36) وهي تجسد طور أساطير الشتاء والغروب، والعودة إلى الظلمة، إنها مرحلة العودة إلى رحم الأرض، والدخول في عالم الأموات، وهي عودة جديدة إلى مرحلة الفراق، حيث تغلق الدائرة من جديد.

تظهر صورة الأنثى (ريحانة) في اللحظة الأولى ممثلة لرمز شامل، تداخلت فيه رموز العالم النباتي والإنساني. إنها توحي بعالم الأنوثة والخصوبة، ففيها اخضرار الرياحين وشذاها العطر.

و(ريحانة) رمز يتجاوز نطاق المكان، فدعاؤها يسمع رغم بعد المسافات، وهو يشمل الطبيعة بحصونها وأوابدها الثابتة (براقش، معين، غمدان)، وبأراضيها وفلواتها البارزة (اتلأب بنا قليع).

إن (ريحانة) في هذا النص هي الرمز البؤري الذي تدور حوله معظم رموز النص المتناظرة والمتنافرة، رموز الحياة والموت، الخصب والجفاف.

لقد تراجعت من اللحظة الأولى رموز العالم النباتي، وتجسدت في رمز المرأة (ريحانة) الذي تماهت فيه رموز العالم النباتي لتعبر عن رحيل الخصوبة من الديار.

وتراجعت كذلك رموز العالم الحيواني، فقد خلا المشهد من صور لحيوانات راعية أو راتعة أو ما شابه ذلك.

وأما رموز العالم المتحجر، عالم المعادن والأحجار، فقد ظهرت هنا بصور أوابد تحمل معان العزلة والتحجر، فهي حصون (براقش،

معين) أو قصور (غمدان) أو دور اقترنت بانقطاع الحياة، لارتباطها بصور الماء الآسن أو المالح (لأبوال البغال بها وقيع).

وأما صور العالم غير المتشكل ، وهو عالم المياه والسحب الماطرة أو الأمطار، فإننا نجده في هذه اللحظة في منظوره المأساوي أيضاً، إذ تتحول فيه صورة مناقع الماء التي نجدها عادة في المقاطع الطللية الإحيائية إلى مناقع لأبوال البغال.

لقد جسدت اللحظة الأولى أساطير الغروب والخريف، وقد شهدنا رحيل عوامل الخصوبة الإنسانية والنباتية والحيوانية والمائية منها، لذلك كانت صورها لا تحمل طابعاً إحيائياً، بل جسدت رؤية الشاعر المأساوية التي تناسب مرحلتي: الفراق والهامشية؛ بما تحمله من حزن وقلق ظهر في أرق الشاعر (يؤرقني) وفي عزلته (وأصحابي هجوع)، وفي استنكاره الذي وجدناه في الاستفهام الإنكاري الذي بدأ به نصه (أمن ريحانة ...).

وبما أن طور أساطير الغروب والخريف طور رملي فإننا نجد في النص صور الأرض الجرداء والفلوات (اتلأب بنا قليع) (جاوزن داراً، لأبواب البغال بها وقيع).

ويحاول الشاعر مواجهة رحيل رموز الحياة والخصب بتجاوز الحاضر واستعادة زمن اللقاء، عن طريق التداعيات والأحلام، حيث تظهر صورة الأنثى مرة أخرى معادلاً رمزياً للخصوبة والجنس، بما تحمله من دلالات التوالد والانبعاث والدفء والتحقق الجنسي.

لقد جسدت الصور المجازية، في اللحظة الثانية أساطير الفجر والميلاد ومرحلة الاندماج في المجتمع، وقد ظهرت الصور المائية والنباتية من منظور كوميدي، فنرى صورة الشرب المتكرر (يعلّ) وصور الماء البارد، وحب الغمام والراح (ترى بَرَداً ألح به الصقيع)،

(كأن على عوارضهن راحاً) وصور الماء المنقوع بالمسك (تقدح صحفة فيها نقيع). وضمن هذا السياق الكوميدي لصور البكارة والحياة جاءت صور الدم النجيع، مرتبطة بالثياب ، وبمعاني العافية الجسدية والنفسية (وصبغ ثيابها... كما احمرّ النجيع).

وبالإضافة إلى ما وجدنا من صور السقي والماء، نجد صور العالم النباتي تظهر أيضاً في منظورها الكوميدي المرتبط بنمط البنت الأم العذراء، ونمط الأم الطيبة، فكلمة (مُحَرّش) تشير إلى الإغراء الكامن في الأنثى (ريحانة)؛ ولكنه إغراء مرتبط بعالم السقي والخصوبة، لارتباط دلالته بالكثافة اللونية، والأشجار الكثيفة (حرش).

وصورة الرمان الناضج الذي يمازج الراح ، جاءت مرتبطة بالريق (يفَضّ عليه رمان ينبع). وهي صورة محملة بدلالات الجنس والخصوبة. فالفعل (يفضّ)، وقد وجدنا استخدامه في التقاليد الشعرية في صورة المدامة المؤنثة المحمية والمصونة، يمثل الفعل المذكر للماء الذي يمازج المدامة المؤنثة، فيدفع فيها الحياة والحركة، بعد أن يفض ختمها . وقد استبدل الشاعر - في هذا النص - الرمان الناضج بالماء لتزداد الصورة إشعاعاً بالخصوبة والبكارة، وغير خاف ما تحمله رموز الأنثى في التعبيرات الأناسية العربية، من ارتباط المرأة والبنت بالثمار والنبات[26].

وقد جاءت صورة الشعر الطويل ضمن هذا النسق متصلة بالعالم النباتي والخصوبة، فقد كان الشعر فروعاً (وتعجبني المحاجر والفروع).

ومن الصور النباتية صور النباتات العطرة «القتار»، والعود (تراها الدهر مقترة كباء)، والزعفران (وصبغ ثيابها في زعفران). وتبدو هذه الصور وكأنّها تتوالد بنيوياً من صورة (ريحانة). وقد تجلت هنا بإحدى أبرز صفاتها وهي العطر والرائحة الزكية.

وأما صورة الأبكار (وأبكار لهوت بهن حيناً) وهي صورة ترتبط بنمط الأم العذراء، فقد حقق ظهورها جانباً من محاولات الشاعر لتجاوز الفراق، وتحقيق الاندماج بالخصوبة والجنس. وهذه الصورة من الصور النموذجية لأساطير الربيع والفجر، فهي تحمل دلالات الخصب الكامن والطاقة الجسدية الحبيسة، وقد جاءت العبارة الأخرى (نواعم في أسرتها الردوع) في دلالتها الجسدية لتبرز حلم الشاعر ورغبته في تجاوز الفراق والقلق بالتحقق الجسدي.

وطور الفجر والربيع حافل بصور الضوء أيضاً، ولكنه الضوء الذي تداخله بعض الظلال، وقد لمسنا ذلك في صورة المُحرِّش في جنب سلمى (ورب مُحرِّش في جنب سلمى) فهي تحمل ظلال الأشجار والغصون، وبياض الماء الذي يوحي به فعل الشرب (يعل).

وفي صورة الإثمد الحاري، والعيون والدموع تداخلات توحي بالضوء والظلمة أيضاً. وكذلك فإن صورة النساء الأبكار النواعم توحي بالبياض؛ لصلة النعومة بالبياض والسمنة في الوجدان العربي.

وتظهر ثنائية النور والظلمة في صور الضحك والابتسام (إذا يضحكن أو يبسمن) التي جاءت مرتبطة بالنعومة والبرد والصقيع (ترى برداً، ألح به الصقيع) وبالعوارض والراح والرمان الناضج، والثياب المصبوغة بالزعفران.

وتختفي في طور أساطير الربيع والفجر صور الخوف والرعب والقلق، حيث يحقق الشاعر الاندماج برموز مؤنثة من العالم الإنساني والنباتي، ليعيد الخصوبة المفقودة، فتظهر صور اللهو (وأبكار لهوت بهن يوماً)، وصور الاهتمام والتبجيل (أمشي حولها، وأطوف فيها). وصور الإعجاب (وتعجبني المحاجر والفروع) وصور الفرح والضحك (إذا يضحكن أو يبسمن يوماً..).

لقد كانت اللحظة الثانية في القصيدة لحظة حلمية أعادت اندماج الشاعر بزمن البكارة والشباب، وقد وجدنا غلبة الصور من المنظور الكوميدي على رؤية الشاعر، وصوره المجازية، ووجدنا أن هذه الرموز التعويضية هي رموز مؤنثة مرتبطة بالخصوبة والجسد.

ولكن حلم الشاعر لم يستمر فسرعان ما يعود إلى حاله الأولى، حالة الفراق والقطيعة، ويكون البيت (12) عتبة فاصلة بشّرت بالعودة من الحلم . لقد حقق هذا البيت مفارقة بين زمن التجربة وزمن السرد. (فأمامة) تعجب للشيب الفظيع الذي رأته في لمة الشاعر (وقد عجبت أمامة أن رأتني.. تفرّع لمتي شيب فظيع).

وقد حددت نظرة الشاعر إلى الشيب رؤيته الفلسفية. فقد وصف هذا الشيب بأنه فظيع، وبذلك فإنه يتحول بدلالات الحياة في وصف تفرعه بتفرع النبات (تفرع) إلى العجز والشعور بالغروب وذبول الأوراق.

لقد حققت هذه الصورة الاستعارية مفارقة بين زمنين متقابلين ومختلفين هما: زمن السرد، وهو زمن الفراق والعجز والضعف، وزمن التجربة الحافل بصور العهود الأولى حيث الحياة وربيع العمر.

لقد كان هذا البيت صحوة أكدت أن الاندماج الذي أراده الشاعر، كان حلماً خائباً، وأن المحاولات التي قدمها للتطهير من الانفعال والعودة إلى الحياة لم تكن كافية؛ لذلك نجد اللحظة التالية زاهرة بالحياة مشكلة محاولة أخرى للاندماج والتطهير، فنرى صورة الفرس القوي ومشاهد الصيد والقتال، ولكن سيطرة مرحلة الفراق وأساطير الموت كان كبيراً، إذ نجد تحول رموز النص إلى الظلام والتراب.

وهنا تأفل رموز الخصوبة الإنسانية والحيوانية والنباتية. فسلمى الأنثى التي ترمز في النص إلى زمن الوصال والسلامة ، أصبحت بعيدة

تفصلها عن الشاعر أراض واسعة منحدرة، لا حياة فيها، ولا أنيس، خالية جرداء (فكم من غائط من دون سلمى. قليل الأنس. ليس به كتيع).

إن الغائط وهو كل ما انحدر من الأرض واتسع[27] يصبح صورة نموذجية مأساوية لعالم المعادن والأحجار، حيث ارتبط بالفراق، ورحيل معالم الخصوبة، فكان أشبه بعبور جوف العير، الذي وجدنا الشاعر يقطعه وحيداً، في نماذج الرحلة والسعي. وهذا الغائط/ الجوف الذي يتوجب قطعه إلى سلمى، تظهر فيه صور من العالم الحيواني من منظور مأساوي أيضاً، فتصبح صوراً لحيوانات مفترسة (السرحان)، أو صوراً لكائنات مخيفة أو مبهمة (الهواهي من الجنان). وقد صارت صورة الغائط الموحش نمطاً تقليدياً في الشعر العربي الجاهلي[28].

وقد حمل (الغائط) في النص صور المتاهة والاتساع المخيف (سربخها مكيع). وقد ساد الموت رموز العالم الحيواني. فتحولت الحيوانات الحيّة فيه إلى جيف. وتأتي نسبة الجيف إلى المطي، وهي رمز من رموز النجاة، لتعزز الشعور بالهلاك. وتدعم هذا الهلاك صورة الأشلاء والعظام المتناثرة (كأن عظامها الرخم الوقوع).

وتظهر في اللحظة أيضاً صور الموت، وقد سيطرت على عالم الأمومة والتوالد، فتظهر صورة الناقة المسنة التي تفجع دائماً بموت صغارها (وناب ما يعيش لها حوار)؛ إنها أم انقطعت أمومتها، وجف ضرعها، وانقطعت صلتها بعالمي الخصوبة والتوالد.

وتتداخل في صورة الناقة رموز عدة للناقة الأم؛ فهي ناب مسنة، مفجعة أبداً بموت صغارها، وهي ناقة (مثكال)، مات ابنها حين اشتد عوده ودخل عامه الثامن، بعد أن اعتنت به وأتمت حمله ورعايته. وكل هذه الرموز المتراكمة للناقة ترتبط بعالم الجفاف وانقطاع الخصوبة والموت.

لقد كانت اللحظة الأخيرة في النص مجسدة لأساطير الشتاء والموت والظلام والرحيل إلى باطن الأرض، وكان للبيت (26) بأوجع لوعة مني ووجداً...) وظيفة أشبه بوظيفة البيت (12) فقد كان أيضاً عودة إلى زمن التجربة، إلى لحظة الارتحال والفراق، وبه أقفل الشاعر دائرة الحزن بعد أن حاول التطهر والاندماج بالحياة.

لقد بدأ النص بالفراق والهامشية فكان النموذج الرئيس للحظته الأولى أساطير الخريف وذبول الحياة، حيث غلبت الصور ذات المنظور المأساوي عليها، فتلاشت صور الحياة والخصوبة والأمومة. ثم كانت اللحظتان الثانية والثالثة عودة إلى عالم الأحلام حيث كانت العودة مجسدة لأساطير الربيع والفجر وبدء الحياة، وأساطير الصيف والظهيرة، وكانت الصور المجازية في هذه اللحظة تمتلئ بالطاقة والخصوبة الكامنة. فقد صُورت من منظور الرؤية الكوميدية للحياة؛ فكانت تمثل مرحلة الاندماج والعودة إلى الحياة. وكانت اللحظة الأخيرة مرتبطة بأساطير الشتاء والموت والظلام، فظهرت صورها حاملة النظرة المأساوية، ومجسدة العودة إلى الفراق، في حركة دائرية تجسد حركة الكون والحياة، ولكن من منظور مأساوي يسوده الحزن والشعور بالعبث.

	الرؤية الكوميدية أساطير الفجر والربيع وأساطير الظهيرة والصيف	الرواية المأساوية أساطير الغروب، والظلام وأساطير الشتاء والموت
العالم الإنساني	(ريحانة) تؤرق الشاعر - [تداخلت صفاتها بالعالم النباتي وبالعالم غير المتشكل]	(سلمى): يفصلها عن الشاعر غائط موحش

		(الأنس الجميح): يرتحلون عن الديار
العالم الحيواني	(البغال): حيوانات مستأنسة	(السرحان): يجوب أفق الغائط (الهواهي من الجنان): تملأ أصواتها فضاء الغائط (جيف المطي والرخم الوقوع الوقع: تملأ أشلاؤها أرجاء الغائط (السياق): فاقدة صغارها. مسنّة مصابة دائماً. بموت صغارها. خائفة من موت أطفالها. (صغار السياق): تموت أمهاتها، تموت بعد أن تعبت عليها أمهاتها وربّتها.
العالم النباتي	(الإثمد الحاري): ارتبط بزينة المرأة، وجمال عينيها. (الرمان الينيع): ارتبط بعذوبة ريق المرأة. (الكباء): العود [ارتبط بعطر المرأة، (القتار: ريح	- - - - - - - -

	البخور)]. (الزعفران: ارتبط لونه بزينة ثياب المرأة. (الفروع): ارتبط بشعر المرأة	
عالم المعادن والأحجار	- - - - - - - -	(الغائط): - يفصل الشاعر عن سلمى - قليل الأنس، موحش، ليس له أحد. (الأرض. يقطعها الشاعر): مقفرة، مصبغة - مليئة بكائنات مخيفة.
العالم غير المتشكل	(يعل): الشرب مرة ثانية، ارتبط بعذوبة ريق المرأة (تبتدر الدموع): إشارة إلى العيون الجميلة للمرأة [ارتبطا بياض أسنان المرأة وبرودتها] (البرد): حب الغمام وبرودتها - [(الصقيع): الجليد)]. (الراح: المدامة، ارتبط بريق المرأة. (النقيع): ارتبط بالمسك، وبطيب رائحة المرأة.	- - - - - - - -

ويبرز الجدول - أعلاه - تشكيل رموز العالم الإنساني والحيواني والنباتي، وعالم الأحجار والمعادن، والعالم غير المتشكل في نص عمرو السابق من منظومة الرؤية الكوميدية المرتبطة بأساطير الفجر والربيع وأساطير الظهيرة والصيف، ومن منظور الرؤية المأساوية المرتبطة بأساطير الغروب والظلام، وأساطير الشتاء والموت.

وأما النص التالي فيبرز التصميم الأسطوري والنماذج الرئيسة من منظور آخر ورؤية فنية مختلفة، حيث شكل الشاعر صوره المجازية في بناء مختلف عن النص السابق، يستوعب الدورة الطبيعية أيضاً بنوعين من الأبنية: الأول منها صاعد، تجسد في حركة إلى العلو حيث المهابة والبكارة والخصوبة، وصور الحياة التي نجدها في أساطير الربيع والصيف، وما يتجانس مع مرحلة الاندماج. والثاني منها هابط، يجسد حركة إلى الباطن حيث المفازة والفحولة، وصور الموت والتعب، وغيرها من الصور التي وجدناها في أساطير الغروب والشتاء، ومرحلتي الفراق والهامشية.

وسنجد في هذا النص أن التصميم الأسطوري ، يسير نحو تغليب الحركة الصاعدة التي برزت في الرموز الرئيسة للأنثى الأم البنت العذراء، والأم الطيبة.

وسنجد أيضاً أن رمز المرأة كان رمزاً بؤرياً، دارت حوله رموز النص الأخرى في علاقات تناظر وتقابل وتفاعل.

يقول الأعشى في مدح الأسود بين المنذر اللخمي(29):

1 - ما بكاءُ الكبير بالأطلالِ	وسُؤالي فهل تَردُّ سُؤَالي؟
2 - دِمنةٌ قفرةٌ تعاورها الصَّيْـ	ـفُ بريحين من صَبَا وشَمالِ
3 - لاتَ هَنّا ذكرى جُبَيْرة أو من	جاء منها بطائفِ الأهوالِ
4 - حلّ أهلي بطنَ الغُميس فبادَوْ	لي وحلّتْ عُلويّةٌ بالسِّخالِ

5 - ترتعي السُّفْعَ فالكثيب فذاقا ... رِ فروضَ القطا فذاتَ الرِّئالِ
6 - رُبَّ خَرْقٍ من دونها يُخرسُ السَّفْـ ... ـرَ ومِيْلٍ يُفْضِي إلى أمْيَالِ
7 - وسقاءٌ يوكى على تأق المَلْـ ... ءِ وسَيْرٍ ومُسْتقى أوشالِ
8 - وادِّلاج بَعْدَ المنام وتهجيـ ... ـر وُقْفٌ وسَبْسَبٍ ورمالِ
9 - وقليبٍ أجْنٍ كأن من الريـ ... ـشِ بارجائه لُقُوط نِصالِ
10 - فلئن شطَّ بي المزار لقد أغـ ... ـدو قليلَ الهُموم ناعمَ بالِ
11 - إذ هي الهمُّ والحديثُ وإذ تعـ ... ـصي إليَّ الأمير ذا الأقوالِ
12 - ظبيةٌ من ظباء وجْرَةَ أدْما ... ءُ تَسُفُّ الكباث تحْتَ الهَدَالِ
13 - حُرَّةٌ طفلةُ الأناملِ ترتـ ... ـبُّ سخاما تكفه بخلالِ
14 - وكأنَّ السُّموطَ عكَّفها السِّلْـ ... ـكُ بعِطْفَيْ جيداءَ أمِّ غزالِ
15 - وكأنَّ الخَمْرَ العتيقَ من الإسْـ ... ـفَنْطِ ممزوجةٌ بماءِ زُلالِ
16 - باكَرَتْهَا الأغرابُ في سِنَةِ النَّوْ ... مِ فتجري خِلالَ شَوْكِ السَّيالِ
17 - فاذهبي ما إليكِ أدركَنِي الحِلْـ ... ـمُ عَدَانِي عن ذِكْرِكُمْ أشغالي
18 - وعسيرٍ أدْمَاءَ حادرةِ العَيْـ ... ـنِ خَنُوفٍ عَيْرانةٍ شِمْلالِ
19 - من سَرَاةِ الهجانِ صَلَّبَها العُضْـ ... ـس ورَعْيُ الحِمى وطولُ الحِيالِ
20 - لم تعطَّفْ على حُوارٍ ولم يقْـ ... ـطعْ عُبَيْدٌ عُرُوقَها من خُمَالِ
21 - قد تعلَّلْتُها على نكظِ المَيْـ ... ـطِ وقد خبَّ لامعاتُ الآلِ
22 - فوقَ دَيْمومَةٍ تَغَوَّلُ بالسَّفْـ ... ـرِ قفارٍ إلاَّ من الآجالِ
23 - وإذا ما الضَّلالُ خِيفَ وكان الـ ... ـوِرْدُ خِمْساً يَرْجُونَه عن ليالِ
24 - واستُحثَّ المُغيَّرون من القَوْ ... مِ وكان النِّطافُ ما في العَزَالي

25 - مَرِحَتْ حُرَّةٌ كقنطرةِ الرُّوْ مِيٌّ تفري الهجيرَ بالإرْقالِ
26 - تقطعُ الأمْعَزَ المُكَوكِبَ وَخْداً بنواجٍ سريعةِ الإيْغَالِ
27 - عنتريسٌ تَعْدو إذا مسَّها السو طُ كعَدْوِ المُصَلْصِلِ الجوَّالِ
28 - لاحَهُ الصَّيْفُ والصِّيالُ وإشفا قٌ على صَعْدَةٍ كقوس الضَّال
29 - مُلْمِعٍ لاَعةِ الفؤادِ إلى جَحْـ ـشٍ فَلاهُ عَنْها فبئسَ الفالي
30 - ذو أذاةٍ على الخليط خبيثُ الـ ـنَّفسِ يَرْمي مَرَاغَهُ بالنُّسَّالِ
31 - غادرَ الجحش في الغُبَار وَعَدَّا ها حثيثاً لِصُوَّةِ الأدْحالِ
32 - ذاك شبَّهْتُ ناقتي عن يمين الـ ـرَّعْنِ بعد الكلالِ والإعمالِ
33 - وتراها تشكو إليَّ وقَدْ آ لت طليحاً دُخْدَى صدورَ النِّعَالِ
34 - نَقَبَ الخُفُّ للسُّرى فترى الأنْـ ـسَاعَ من حِلِّ ساعةٍ وارتحالِ
35 - أثَّرَتْ في جناجِنَ كإِران الـ ـمَيْتِ عُوينَ فوق عُوج رِسالِ
36 - لا تشكَّيْ إليَّ من ألم النِّسْـ ـعِ ولا من حَفاً ولا من كلالِ
37 - لا تَشَكَّيْ إليَّ وانتجعي الأسْـ ـوَدَ أهل النَّدى وأهل الفَعَالِ

تتداخل لحظات هذا النص في نسيج فني تماهت رموزه، وتبادلت الوظائف والدلالات. فالبيتان (1-2) يشكلان لحظة أولى صورت الاقفرار والعجز عن التواصل، فمهدا لظهور حركة هابطة، تناسب مرحلتي الفراق والهامشية، وأساطير الغروب والخريف والظلام والشتاء.

وأما البيت (3) فقد كان مفصلاً انتقالياً، ربط رموز النص برمز الأنثى المرأة، وهو الرمز البؤري في النص. وسنرى أن هذا المفصل يتكرر في لحظات القصيدة المتنوعة ليشكل (موتيفاً) ساهم في تقوية حبكة النص، وجعل الرموز الأخرى تتمحور حول الرمز البؤرة ، فقد تكرر في الأبيات (10، 11، 17).

وشكل البيتان (4-5) تفاعل حركتين متقابلتين: الأولى منهما إلى الأعلى، حيث صور الخصوبة والجسد والأمومة، والثانية منهما إلى الأسفل حيث الباطن وصور المتاهة.

وقد فصل الشاعر هاتين الحركتين في الأبيات (6-9) حيث ترسخت صور مرحلة الفراق، من خلال صور المفازة والهاوية.

وأما الأبيات (12-16) فقد جسدت مرحلة الاندماج من خلال بروز صور الخصوبة والأمومة. وكذلك فإن الأبيات (18-37) مثلت انتصار الحياة، وتجاوز الشاعر مرحلتي الفراق والهامشية. وتطهره من القلق والتعب، استعداداً للدخول في مرحلة أخرى للاندماج، وذلك من خلال رمز الناقة التي تماهت صورتها في صورة الحمار الوحشي.

وأما الأبيات (38-75) فقد شكلت اللحظة الأخيرة في النص، وجسدت انتصار الحركة الصاعدة بوصول الشاعر إلى بر الأمان (الممدوح) الذي جعله الشاعر صورة من... الطبيعة، بل الطبيعة في قوتها وفورة نشاطها، وكرمها. حيث كان صورة للبطل المُخَلِّص الذي نجده في أساطير الفجر والظهيرة، والربيع والصيف.

تطالعنا في اللحظة الأولى (الأبيات: 1-2) صور نمطية، كثر ظهورها في كلام الشعراء على الأطلال، وما أصابها من إقفار وموت. وما يميزها في هذا النص أنها جاءت مجسدة لحركة هابطة، ضاقت فيها مساحة الأمل، والانفراج. فالكبر عجز وإقفار ظهر في عدم القدرة على مدّ التواصل بالبكاء الذي كان بديلاً رمزياً إحيائياً، قد يعبر عن رغبة الشاعر بالخروج من الموات إلى الخصب.

إن الشاعر يلغي فعل البكاء، لأنه من منظوره المأساوي لم يعد نافعاً (ما بكاء الكبير بالأطلال، وسؤالي) لارتباطه بالكبر والشيخوخة، ففعله عقيم، ولذلك فإن الديار ستبقى على موتها وصمتها، غير قادرة على التفاعل مع الحياة (وهل يرد سؤالي؟).

والتساؤل قد يكون خروجاً عن الصمت، وكسراً لدائرة الموت، ولكنه جاء في تلك اللحظة خائباً، ضمن نسق من الصور تغلبت فيها دلالات الموت على الحياة.

وتأتي الجملة الخبرية في البيت الثاني على شكل إقرار بما لم يبح به البيت الأول (دمنة قفرة، تعاورها الصيف بريحين....)، فالديار مقفرة تعاونت عليها ريحا الصبا والشمال.

إن ريح الصبا التي تقترن في الشعر الجاهلي بالحب والخير والعطاء انزاحت - هنا - عن رمزيتها المعهودة، فجارت ريح الشمال في إتلاف الديار، وأصبحت رمزاً لضعف الحياة وعجزها أمام قوى الموت. فريح الصبا في ثنائية الصبا/ الشمال، تبعث الحياة، ولكن الشمال تحول تلك الحياة موتاً. لقد جسدت هذه الثنائية الضدية، الصراع بين عوامل الحياة وعوامل الموت من خلال الفعل (تعاورها)، فهو إن دلّ على تفاعل الريحين معاً، واشتراكهما في محو معالم الحياة من الديار، فإنه يدلّ على غلبة ريح الشمال، بما عرفنا من دلالات نسبت إليه في الشعر الجاهلي، تجعل منه فعلاً نمطياً تقوم فيه ريح الشمال بدور الفاعل والمؤثر في محو الديار وإتلافها.

وتشكل صورة الرياح في تلك اللحظة إضافة أخرى لصورة العجز والضعف التي وجدناها في صورة الشاعر الكبير الذي وجد أن البكاء لا جدوى منه.

لقد انتهت الحركة الأولى إلى الانغلاق، حيث كان الكبر ضعفاً، وارتباط الدموع به أفقدها دلالتها الإحيائية في إخصاب الديار، وبعث الحياة فيها؛ كما اعتدنا أن نجد في اللحظات الإحيائية التي تنفتح على عالم حيواني أو نباتي أو مائي، مُصورٌ من منظور كوميدي، إشراقي، يحمل بذرة الخصب المنبعث من الموات[30]. ثم يأتي البيت (3) ليشكل وحدة مستقلة، تشكل مفصلاً انتقالياً، يعيد تمحور

رموز النص، وحركاته حول الرمز البؤرة، رمز الأنثى المرأة (جبيرة) التي ارتبط حضورها في النص بالخصوبة والبكارة، وارتبط افتقادها بظهور رموز الموت والهاوية، وهذا ما سنجده في اللحظتين الثانية والثالثة.

تشهد اللحظة الثانية (4-5) غياب الأنثى ورحيلها، ونجد في حركة ارتحالها بروز مجموعة من الصور النمطية المتصلة بعالم الصعود، حيث كان رحيلها إلى الأعالي والسفوح، فهي (علوية)، (ترتعي السفح فالكثيب). برحيلها يرحل الشاعر في حركة معاكسة إلى عالم هابط (بطن الغميس).

إن الحركة الصاعدة لارتحال الأنثى كانت إلى عالم أوّلي بدئي، يجسد المهابة[31] والبكارة؛ إلى عالم نقي، حيث الرياض، والمرتع الخصب، وطيور القطا، وفراخ النعام. في هذا العالم، تتماهى الرموز المؤنثة من العالم الإنساني والحيواني والنباتي لتظهر ممثلة لأبرز رموز الأنثى في الخصب والجسد والأمومة .

وأما الحركة المعاكسة في تلك اللحظة ، فقد كانت حركة هابطة متجهة إلى باطن الأرض، أو بطن الوادي، أو إلى المفازة التي يتوجب على الساعي أن يجتازها ويتطهر فيها.

إن أهل الشاعر سيحلون (بطن الغميس). والبطن من كل شيء جوفه . وتبطنت الوادي: دخلت بطنه، وجولت فيه. وأما بطنان الجنة: فوسطها، وقيل إن (البطنان) جمع بطن: وهو الغامض من الأرض[32].

فالمعنى الرئيس لهذه المادة مرتبط بالدخول في شيء غامض ومتسع ، ومرتبط بعدم الوضوح. وقد أصبحت صور الرحيل إلى الوادي، أو إلى المفازة، حيث صور الخوف، من التقاليد الشعرية في الشعر الجاهلي - كما تبين لنا - حيث يظهر الشاعر من خلال تجاوزها قدرته على تجاوز المصاعب.

إن الحركة الهابطة تعكس مرحلة الفراق وأساطير الشتاء، لذلك فإننا نجد فيها صور العالم النباتي والحيواني والمائي مُصوَّرة من رؤية مأساوية. وسنتبين هذا الأمر في اللحظة الثالثة التي تشمل الأبيات (6-9) إذ جسدت صور هذه اللحظة صورة أرض التيه، التي يتوجب اجتيازها للوصول إلى الأنثى رمز الخصوبة والمهابة، أو إلى الممدوح الذي كان هو الخصوبة والمهابة معاً. فنجد صورة الفلوات الواسعة التي تحمل شكل الهاوية أيضاً (رب خرق من دونها) والخرق: هو الأرض البعيدة، والفلاة الواسعة[33]. ونجد في هذه المفازة صور التعب والخوف والعطش. فهذا الخرق (يخرس السفر). وتوحي صورة الخرق الذي يكتم أصوات عابريه بالتعب والخوف والعطش معاً. وكذلك فإن الفعل (يخرس) يوحي بهذا الصمت والغموض المطبق. ونجد في هذه الأرض المتاهة صور اليأس والعجز، فأميال هذه الأرض موصولة بأميال أخرى. وهكذا في حركة غير متناهية، جسدها الفعل المضارع (يُفضي)، بدلالته على الاستمرار والديمومة.

ونجد أيضاً صور الخوف من العطش، وانقطاع ماء الحياة (وسقاء يوكى، ومستقى أوشال) ونجد أيضاً ضروباً من السير والحركة: سير الليل، وسير النهار في الهاجرة، وصعود الأرض الغليظة والمستوية (وإدلاج بعد المنام، وتهجير)، (وقف وسبسب ورمال).

لقد كانت أبرز الصور الغالبة على هذه الحركة هي صور الخوف والضياع والتعب، وترافق هذه الصور عادة صور الهاوية والرحيل إلى باطن الأرض، وقد تحولت معظم الرموز في هذه الحركة لتوحي بالانغلاق.

فالأرض المتسعة لا توحي بالرحابة والأمان، بل ترسم صورة أخرى للبيداء، ولجوف العَيْر، حيث تتكتم أصوات المسافرين وأنفاسهم. وهي أرض توحي بصور التعب والقلق والخوف واليأس أيضاً.

وسقاء الماء مغلق مربوط حرصاً على ما فيه من ماء، وهذه الصورة توحي بالخوف أيضاً، فالتشدد في حماية الماء، دليل قلته، وقرب نضوبه، أو أن مسافة شاسعة تنتظر عابر هذه الأرض.

والادلاج - وهو سير آخر الليل - لا يوحي أيضاً إلا بصور التعب والسعي الدؤوب، لأنه جاء متصلاً بسير الهاجرة، وبقطع الفلوات والسهول والمرتفعات.

وأما البئر فقد تحول أيضاً إلى رمز من رموز الهاوية . إذ فقد صلته بالماء رمز الحياة، فغدا ماؤه (آجن) يوحي بالموت. وقد عمقت صورة الريش المنتشرة في أرجائه هذه الدلالة. فالريش ليس لطيور تمور حياة وحركة، بل كان لطيور فقدت صلتها بالحياة. إن ذاك الريش يصبح كأنه نصال السيوف والرماح والسهام (وقليب آجن، كأن من الريش بأرجائه لقوط نصال).

لقد ظهرت الصور المجازية في اللحظة السابقة مجسدة - كما وجدنا - لحركة هابطة تتجانس مع مرحلتي الفراق وأساطير الشتاء والموت، ولكن الشاعر الساعي إلى الممدوح، لم يبقى أسير هذه الحركة الهابطة، فجاءت اللحظة الرابعة (11-16) على شكل عودة إلى عالم الخصوبة والبكارة وأساطيرالصيف والربيع محققة اندماجاً جديداً مع الخصوبة المفقودة.

وقد شكل البيتان (10-11) مفصلاً جديداً مهد لمرحلة الاندماج، وأعاد التفاف رموز النص حول الأنثى، حيث يعود الشاعر لذكر المرأة، فهي همه وشغله، وهي أيضاً بنانه (إذ هي الهم والحديث، وإذ تعصي إلى الأمير ذا الأقوال).

إن الشاعر الذي افتقد الأنثى رمز الخصب والحياة، يحاول استعادتها بعدما مر بمرحلة الغياب والظلام، وتخطى موات الشتاء

والكبر، وبعدما أبدى من التعب والضنى ما أبدى، وقهر النفس وأتعبها في رحلة السعي، فنجد إصراره على تجاوز الهموم إلى راحة البال والهدوء.

لقد كان البيتان (10-11) بداية العودة إلى أساطير الربيع والصيف ، حيث زمن الحب واللقاء، وكانا أيضاً بداية انتصار الشاعر للحركة الصاعدة. حيث تظهر صور العالم المادي من منظور فلسفي كوميدي يغلب الحياة على الموت. وهذا ما سنجده في مرحلة الاندماج التي أشرنا إليها.

وتتماهى في هذه المرحلة رموز الأنثى من العالم الإنساني والحيواني والنباتي وعالم المعادن والأحجار، فتظهر المرأة ظبية تتناول الآراك المتهدل (ظبية... أدماء تسف الكباث تحت الهدال). وارتباط المرأة بالظبية الراعية والشجرة المثمرة يرمز إلى عالم أولي بدئي يحمل دلالات الخصوبة والبكارة معاً. وتظهر الأنثى من وجه آخر لها امرأة حرة لينة، ناعمة الأنامل، تمشط شعرها الكثيف، وغير خفي ارتباط هذه الصفات بالجسد والخصوبة.

ثم تبرز صورة الأنثى الأم، فهي (جيداء أم غزال). ولم تقتصر صور الأمومة على العالم الحيواني؛ بل نجدها أيضاً في عالم المعادن والأحجار، فنرى صورة السلك يجمع القلادة، ويمنع جواهرها من الانفلات والتفرق (وكأن السموط عكّفها السلك، بعطفي جيداء أم غزال).

إن الفعل (عكف) يرتبط معناه بالاحتباس ، والاستدارة حول الشيء، ويرتبط أيضاً باللزوم والإقامة عليه[34]. ولذلك فإننا نستطيع أن نعتبر صورة السلك الذي عكف واعتكف حول الجواهر في جيد الأنثى، صورة تقابل في ثنائية ضدية صورة التفرق، وعدم الوصول إلى

نهاية البيداء، إذ كان العكوف استدارة لضم الشمل. إنه أشبه بالأم الحانية، العاطفة على صغارها.

وتبرز صورة أخرى للأمومة في قوله (بعطفي جيداء). فالعطفان هما جانبا العنق، وتدل هذه الكلمة على التعاطف والالتفاف الذي وجدناه في صورة السلك الذي أمسك الجواهر ومنع انفلاتها، ففي المعجم[35] نجد أن مادة (عطف) تحمل معاني الحماية فنقول: رجل عطوف وعطّاف: يحمي المنهزمين، وتعطف عليه: وصله ورحمه، وتحمل معاني الشفقة أيضاً. فنقول : عطفت عليه: أشفقت، وتعاطفوا: عطف بعضهم على بعض. وتحمل أيضاً معاني المحبة والحنو أيضاً. فالمرأة العطوف: المحبة لزوجها، الحانية على ولدها، والمرأة العطيف: هي اللينة الذلول التي لا كبر لها.

فالكلمة إذاً في جميع مدلولاتها تحمل صفات الأم الطيبة، وبالتالي فإن السياق الذي وردت فيه في النص لم يخرج عن تلك المعاني، وهذا يدعم ما كنا ذهبنا إليه من أن سيرورة الصور المجازية في الحركة الصاعدة، كانت إلى عالم الأمومة والطفولة والخصوبة المقابل لعالم الفراق والموت والهاوية.

إن رموز الطفولة التي ظهرت في اللحظة الرابعة ملاصقة لصور الأمومة تعتبر الرمز الأصلي والحقيقي لعالم يحمل بكارة الأشياء، وبرعمها، إنها تردّ لنا عالم البراءة والمهابة، وتجعلنا نترك الموت وراءنا.

وبعد رموز الطفولة تظهر في النص رموز أخرى تنتمي إلى عالم الخصوبة وأساطير الصيف والشباب، ومن هذه الرموز رمز المدامة الممزوجة بالماء الصافي (وكأن... العتيق، ممزوجة بماء زلال ، باكرتها الأغراب) وقد جرت بين أسنان ناصعة البياض (تجري خلال شوك السيال). وتحمل مثل هذه الصور دلالات جسدية وإخصابية. فالماء

المذكر، رمز إحياء وحياة، والمدامة المؤنثة، التي وجدناها في نصوص سابقة محمية مصونة، تراها في هذا النص تمتزج بماء الحياة ذاك.

لقد انتهت اللحظة الرابعة في النص بصورة الماء الجاري والمدامة، وبشكل يشير إلى تجاوز الشاعر عالم الفراق والموت، وتخطيه المصاعب والأهوال، وتحقيقه الاندماج مرة أخرى بدورة الطبيعة والحياة .

وقد برز هذا الاندماج في اللحظة الخامسة (18-37) في رمز الناقة التي تماهت صفاتها في صفات الحمار الوحشي، وقد شكل تداخل صفات الرمزين رمزاً مشتركاً يمثل القدرة على الانتصار وتخطي المصاعب.

إن الناقة التي أصبحت رمزاً فنياً، وتقليداً موروثاً[36] في قصائد الشعراء الجاهليين وهم يصورون رحلتهم إلى الممدوح، تظهر في هذه اللحظة، ضمن نسيج من الصور المجازية الصاعدة لتجسد انتصار الحياة، ونجاح الرحلة إلى الممدوح الذي يحمل في صورته جزءاً من الخصوبة النباتية، وجزءاً من المهابة.

لقد أضفى الشاعر على تلك الناقة صفات المُخَلِّص؛ فهي ناقة شديدة قوية (عسير)، وهي تامة كاملة الصحة والعافية (حادرة العين)، وهي نشيطة فتية، حملت سمات الخصوبة والبكارة معاً فهي (عيرانه شملال)، ولكنها لم تضعف جسمها بالحمل، فقد صلبها (طول الحيال) وعدم التفاتها إلى وليد ترعاه وترضعه فهي (لم تعطف على حوار)[37].

إن تلك الصفات التي يضفيها الأعشى على الناقة تتلخص بالقدرة على تجاوز الموت والخوف، اللذين وجدنا صورهما تتكثف في صورة الباطن والأرض المفازة، فهي قادرة على قطع المسافات البعيدة رغم المصاعب، وشدة الحر (وقد خب لامعات الآل)، ورغم المخاوف، وصور الافتراس والهلاك (تعللتها فوق ديمومة تغول بالسفر).

وفي هذا المقام نجد أن صورة الأرض المقفرة قد عاودت الظهور، ولكن من منظور التجاوز والقدرة على النجاة وصولاً إلى الممدوح، إذ يمكن اعتبار صورة (الديمومة) امتداداً لصورة الأرض التي وصلت أميالها بعضها ببعض (... وميل يفضي إلى أميال). ونجد هنا أن صورة الـ (خرق) التي اعتبرناها رمزاً من رموز الهاوية ، تحمل أبعاداً جديدة، مستمدة من صورتها الأولى. إذ نراها هنا ترتبط بالتغول والافتراس (فوق ديمومة، تغول بالسفر).

ومن تلك الصور، صور الخوف والرعب التي وجدناها في صورة البيداء التي (تُخرس السفر)، فقد تشكلت من جديد، مضافاً إليها بعض الظلال الموحية بالخوف من الضياع (وإذا ما الضلال خيف). وكذلك صور الخوف من نضوب الماء والعطش، وقد كنا وجدناها في صورة السقاء المربوط (وسِقاء يُوكى) وفي صورة الماء القليل (ومُستقى أوشال)، نجدها هنا في بعد الوصول إلى الماء (وكان الورد خمساً يرجونه عن ليال) وفي قلته أيضاً (وكان النطاف ما في العزالي).

إن الشاعر يعيد - كما وجدنا - صور البيداء والمتاهة، ولكن من منظور آخر، يرتبط بقدرة الناقة على تجاوزها إلى الممدوح، وقد حملت الناقة سمات المُخَلِّص فهي (تقطع الأمعز المكوكب وخداً بنواج سريعة الإيغال).

لقد كانت الناقة من هذا المنظور رمزاً من رموز الحياة؛ ولكنها لم تفقد صلتها بصور الموت[38]، فبعد أن قطعت الفيافي، والفلوات الحارة والوعرة، هزلت وأصبحت عظام صدرها تشبه (إران الميت). وقد أصابها (الكلال) و(نقب خفها). ولكنها رغم ذلك يجب ألا تشكو أو تعرف التعب، فقد نُذرت لمهمة جسيمة (لا تشكّي إليّ من ألم النسع.. ولا من كلال).

لقد أصبحت الناقة رمزاً من رموز السعي أو الرحلة من أجل الممدوح أو من أجل الحبيبة ورموز السعي كثيرة، وهي من الرموز الكلية التي تمثل صوراً لأشياء مشتركة بين كل البشر[39].

وقد حملت صورة الممدوح في التقاليد الشعرية العربية جانباً من عطاء الطبيعة ووفرتها، فالممدوح في هذا النص من (أهل الندى) وهو فرع من غصون المجد، صلب غزير العطاء[40]، اقترنت صورته بالهلال:

أريحيٌّ صلتٌ يظلُّ له القوْ   مُ ركوداً قيامَهُم للهلال[41]

والارتباط بين الهلال والممدوح وصور الخصب ظهر واضحاً في التقاليد الشعرية العربية[42] وقد ظهرت صورة الممدوح في هذا النص مقترنة أيضاً بالوفرة الحيوانية والنباتية، فهو يهب الإبل المسان الضخمة ، التي تشبه أشجار نخيل مثمرة حانية على ثمارها كأم رؤوم. يقول[43]:

1 - إن يُعاقِب يكن غراماً وإن يُعْـ   ـطِ جزيلاً فإنّه لا يُبالي

2 - يهَبُ الجِلَّةَ الجُراجِرَ كالبُسْـ   ـتَانِ تحنو لِدَرْدَقٍ أطفالِ

ولأن الناقة في هذا النص كانت رمزاً من رموز السعي والنجاة، فقد اقترنت صورتها بصورة الحمار الوحشي، الذي صور أيضاً من منظور كوميدي يتجانس مع الحركة الصاعدة وأساطير الصيف والشباب، فكان مفعماً بالحركة والنشاط. فالناقة تعدو (كَعدْوِ المُصَلْصِلِ الجوَّال)، كثير النهاق والتطواف.

وهي قوية ضامرة، أهزلتها، المفازة، وقطع الفيافي الممتدة، فحالها كحال ذلك الحمار الذي أهزله التجوال أيضاً (لاحه الصيف والصِيال).

وإن كانت رحلة سعي الناقة إلى الممدوح، الذي يهب الإبل الضخمة، التي تشبه أشجار النخيل المثمرة، فإن رحلة الحمار ستكون أيضاً إلى الخصب والغذاء. وقد ظهرت صورة ذلك في صورة الأتان، التي كان ضرعها كثمار النخلة أيضاً، ممتلئاً بالغذاء والخصب. فقد أشرق ضرعها باللبن، واسودت حلمتاها (مُلْمِعٍ).

لقد وظف الأعشى رموز العالم الإنساني والحيواني والنباتي، ورموز العالم المتشكل وعالم الأحجار والمعادن، لتعبر عن رؤيته الفلسفية التي وجدنا أنها كانت رؤية كوميدية، تجلت في حركة صاعدة إلى الأعلى، حيث الممدوح وصور الخصوبة والأمومة والجسد. وقد وجدنا أن الشاعر جسد انتصار الحياة وأساطير الربيع والفجر والظهيرة والصيف على أساطير الشتاء والغروب والموت. ووجدنا أن رمز المرأة كان رمزاً بؤرياً في معظم لحظات القصيدة ومفاصلها.

الهوامش

1) تجنبنا استخدام الترجمات الشائعة لمصطلح (archetypal criticism) من مثل: النقد الأسطوري، والنقد الطوطمي والنقد الشعائري والنقد الأصولي، والنقد النموذجي. آخذين بوجهة نظر الناقد: د. هاني مطاوع، الذي يرى أن تلك الترجمات لا تعبر عن هذا المنهج بدقة. انظر مقاله: «بحث عن الأسطورة المحرفة في قطة فوق سطح صفيحة ساخنة». مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة: المجلد: 14. العدد 1 - ربيع 1995: 61.
2) المرجع السابق: 65.
3) تشريح النقد: 124، 125.
4) انظر: فراي: «تشريح النقد»: 122.
5) المرجع السابق: 120.
6) انظر ما كتبه فراي في تحديده لأسس منهج النقد النماذجي، وتحديده للخطوات الإجرائية التي أشرنا إليها أعلاه، وأخذنا بها في تحليل النصوص: الماهية والخرافة: 13-33.
7) انظر مقال نورمان فريدمان عن «الصورة الفنية» ترجمة د. جابر عصفور. مجلة الأديب المعاصرة العراقية. العدد 216. السنة 4.مارس 1976: 49.
8) انظر: فراي: «تشريح النقد»: 155.
9) المرجع السابق: 155.
10) المرجع السابق نفسه: 157.
11) المرجع السابق نفسه: 157-158.
12) فراي: «الماهية والخرافة»: 19.
13) المرجع السابق: 21.
14) انظر مقال نورمان فريدمان الذي سبق ذكره عن «الصور الفنية» مجلة الأديب المعاصرة العدد: 216: 49.
15) المرجع السابق: 49.
16) فراي: الماهية والخرافة: 53، 54.
17) المرجع السابق: 26، 27.
18) تشريح النقد: 177.
19) يستنتج فان جنب (Van Gennep) في تحليل طقس العبور (rite of passage) الذي يمثل انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعية - معينة، إلى مكانة اجتماعية أخرى، أن كل طقس يتكون من ثلاثة أجزاء أو ثلاث مراحل: أولاها الفراق (separation) الذي يعني انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع. وثانيتها الهامشية (marginality) أو العتبية (liminality) وهي طور انتقال يقضيه العابر

على هامش المجتمع. أما المرحلة الثالثة من مراحل طقس العبور فهي إعادة التجمع في المجتمع أو إعادة الاندماج فيه (reaggregation-reincorporation) - انظر: مقال د. سوزان ستيتكيفيتش عن «القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية " مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق. المجلد 60 الجزء الأول 56، 57.

إن المراحل التي استخلصها فان جنب قد لا تظهر في النص الواحد مرتبة بهذا الترتيب الذي أشار إليه، وليس من الضروري أن تظهر جميعها في النص الواحد. فقد تغلب إحداها دون الأخرى على النص، وذلك وفقاً للمنظور الفلسفي والنفسي للشاعر، وبما أننا ننظر إلى الشعر الجاهلي على أنه كل متكامل، فإن استخلاص النماذج الرئيسة وأنماط الصور لا يكون في الأعمال المفردة. ومن جهة أخرى فإن للشعر تشكلاً فنياً مختلفاً عما يتم في الأنثروبولوجيا والأساطير، وهذا ما سنجده في تحليلنا للنصوص فيما يلي من صفحات.

انظر في ذلك ما كتبته د. ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس»: 34، 35.

20) الماهية والخرافة: 31-33.

21) المرجع السابق: 31.

22) يظهر العالم غير المتشكل في الأساطير الأدبية في أشكال عدة أبرزها: الماء العذب، والمطر الحيا، والنبع، والسحابة الماطرة. ذلك في الرؤية الكوميدية، وأما في الرؤية المأساوية فيصبح العالم بحراً مرتبطاً بأساطير الفيضان، وماءً مدمراً، وسحابة تحمل الموت والهلاك.

23) «الأصمعيات»: ق: 61: 172-174.

24) «الأصمعيات»: ق: 61: 176.

25) آثرنا استخدام كلمة (لحظة) بدلاً من (غرض) لدلالتها على الزمن، وارتباطها بالسرد أو بفن القص أو بالإيقاع، ولأنها تشير إلى منطلقنا الرئيس في اعتبار مجموعة القصائد التي ندرسها جزءاً من عمل شعري متكامل، يكشف عن رؤية شاملة وموحدة. فكل قصيدة مؤلفة من عدة لحظات، وهذه اللحظات تتصل بتراث فني ضمن نسيج ثقافي متكامل.

26) انظر: علي زيعور «صياغات شعبية حول المعرفة والخصوبة والقدر»: 159.

27) انظر: «لسان العرب» (غوط).

28) يقول امرؤ القيس: «شرح القصائد السبع الطوال» 80:

وواد ٍكجوف العَيْر قفر قطعتُه ... به الذئبُ يعوي كالخليعِ المعيّل

ويقول في موقع آخر: «ديوانه» 92:

وخِرقٍ كجوف العير قفرٍ مضلّةٍ ... قطعتُ بسامٍ ساهمِ الوجهِ حسّانِ

وانظر أيضاً: «ديوانه»: 332.

انظر أيضاً: قول عبيد بن عبدالعزى السلامي: «قصائد جاهلية نادرة» 127:

وداويةٍ لا يأمَنُ الركبُ جوزها ... بها صارخاتُ الهام والبوم يهتفُ

29) «ديوانه»: ق 1: 53-63.

30) كمثال لتلك اللحظات الإحيائية، نشير إلى معلقة لبيد بن ربيعة العامري، حيث نجد صور المياه، والوفرة النباتية، ومشاهد الحيوانات الراعية، وصغارها في دعة وسكون:

1 - عفت الديار محلُّها فمُقامُها ... بمنىً تأبَّدَ غَولُها فرجَامُها

2 - فمدافعُ الرَّيانِ عُرِّي رَسْمُها ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوحيَّ سِلامُها

3 - دمَنٌ تجرَّمَ بعد عَهْدِ أنيسهَا ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حلالُها وحرامُها

4 - رُزِقَتْ مرابيعَ النجوم وصابَها ... وَدْقُ الرواعدِ جَوْدُها فرهامُها

5 - من كلِّ سارية وغاد مُدْجنٍ ... وعشيَّة مُتجاوبٍ إرْزامُها

6 - فعلا فُرُوع الأيْهُقَان وأطْفَلَتْ ... بالجلهتين ظباؤها ونَعَامُها

7 - والعِين ساكنةٌ عليًّ أطلائِها ... عُوذاً تأجَّل بالفضاء بَهامُها

انظر: «شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري» 297-300.

31) إن جنة عدن كما أظهرتها القصائد التي تحمل التصميم الأسطوري من منظور كوميدي «هي ضمن نظام الطبيعة، إلا أنها أرض جديدة مرتفعة إلى الأعلى. أو طقوسياً في صف واحد مع سماء جديدة» ولذلك جاء لنا اعتبار الصور الشعرية المجازية المتجهة إلى الأعلى «تمثل الفكرة الرئيسة في بيت القداسة» انظر: فراي: «التماهي والخرافة»: 121.

32) انظر: «لسان العرب»: (بطن).

33) انظر: «لسان العرب»: (خرق).

34) انظر: «لسان العرب»: (عكف).

35) انظر: «لسان العرب»: (عطف).

36) انظر ما كتبه د. وهب رومية عن رمز الناقة. في كتابه «الرحلة في القصيدة الجاهلية». مطبعة المتوسط. مصر 1975: 49-93.

37) لطرفة بن العبد: وصف لهذه الناقة المثال، يقترب من بيت الأعشى السابق يقول: «ديوانه»: 91.

لها كِبدٌ ملساء ذاتُ أسرَّةٍ ... وكشحانِ لم ينقص طواءَهما الحبل

38) ربما كان ارتباط صورة الناقة بالموت عائداً لبعض المعتقدات العربية. من ذلك ما عرفه العرب من أمر (البليَّة) وهي الناقة التي تعقر على قبر صاحبها بعد موته، لاعتقادهم أنها ستكون راحلته إلى يوم الحشر. انظر: «لسان العرب»: (بلا) و(ولي).

ويرى د. علي زيعور. في كتابه: «صياغات شعبية حول المعرفة والخصوبة والقدر»: 142. أن رحلة الناقة تحمل رواسب معتقدات عربية جاهلية حول المطيَّة، ويرى أن تلك الرحلة تحمل أمنية لا واعية بالعودة بعد الموت أي الانبعاث والقيامة.

39) من أبرز الرموز الكلية رموز الطعام والشراب والسعي أو الرحلة من أجل شيء ما، والضوء والظلمة، والإشباع الجسدي. انظر: فراي: «تشريح النقد»: 149.

40) انظر: قصيدة الأعشى نفسها: البيت: 37 وما بعده.

41) القصيدة نفسها: «ديوان الأعشى»: ق 1: البيت 44.

42) لهذا الارتباط جذور عقيدية تتصل باعتقاد العرب بالأنواء، وعبادتهم النجوم. انظر: بحثنا: «المطر في الشعر الجاهلي»: 71-75.

43) القصيدة نفسها: «ديوان الأعشى: ق 1: البيتان: 45-46.

المراجع

- الأعشى: «ديوانه». تحقيق: د. محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط7 1983م.

- امرؤ القيس: «ديوانه» تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف. مصر. ط 5. د.ت.

- ابن الأنباري: «شرح القصائد السبع الطوال». تحقيق: عبدالسلام هارون. دار المعارف. مصر. ط 4. 1980م.

- ابن منظور: «لسان العرب». دار المعارف. مصر. د.ت.

- الأصمعي: «الأصمعيات». تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون . ط 3. دار المعارف. مصر. د.ت.

- د. ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس» دار الآداب. بيروت. 1992م .

- د. سوزان ستيتكفيتش: «القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية». مجلة مجمع اللغة العربية. دمشق. المجلد: 60 الجزء الأول. 1985م.

- طرفة بن العبد: «ديوانه». تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال. مجمع اللغة العربية. دمشق. 1975م.

- د. علي زيعور: «صياغات شعبية حول المعرفة والخصوبة والقدر». دار الأندلس. بيروت. 1984م.

- «قصائد جاهلية نادرة». تحقيق د. يحيى الجبوري. مؤسسة الرسالة. بيروت 1402هـ. 1982م.

- لبيد بن ربيعة العامري: «شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري»: تحقيق د. إحسان عباس. وزارة الإرشاد. الكويت. 1962م.

- د. مصطفى حداد: «المطر في الشعر الجاهلي». اللاذقية. سورية. جامعة تشرين. 1987م. مخطوط.

- نورثروب فراي:

«تشريح النقد». ترجمة: د. محمد عصفور. الجامعة الأردنية. عمان 1412هـ. 1991م.

«الماهية والخرافة». ترجمة: هيفاء هاشم. وزارة الثقافة. دمشق. 1992م.

- نورمان فريدمان: بحث عن «الصورة الفنية». ترجمة د. جابر عصفور. مجلة الأديب المعاصر العراقية . العدد: 216. السنة: 4 آذار 1976م.

- د. هاني مطاوع: بحث عن «الأسطورة المحرّفة في قطة فوق سطح صفيحة ساخنة». مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. العدد 1. ربيع 1995م.

- د. وهب رومية: «الرحلة في القصيدة الجاهلية». مطبعة المتوسط. مصر. 1975م.



قراءة

في قصيدة قديمة

عدنان محمد أحمد

1 - أول الكلام:

هذه قراءة في قصيدة من شعر البادية في صدر الإسلام، وشعر البادية في صدر الإسلام شعر مظلوم، ليس لأنه لم يلق اهتماماً كافياً فحسب، بل لأن ذلك الاهتمام كان منصباً، أو يكاد، على تبين أثر الإسلام فيه، وكأن ذلك الأثر هو الشيء الوحيد الذي يمنحه مشروعية وجوده أو يحدد قيمته التي تستوجب الاهتمام. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن نظرة كهذه لن تكون منصفة، وأقل ما يقال فيها إنها نظرة غير فنية، ولذلك فهي غير قادرة على الكشف عن جوانب هامة من هذا الفن الشعري العريق المثقل بهموم الإنسان ومشاكله.

هذه القراءة محاولة للكشف عن الهموم التي أرقت الشاعر وهو يراقب، بقلق شديد، ذلك الانقلاب الهائل الذي كانت تشهده الجزيرة العربية بعد أن أشرقت عليها شمس الإسلام العظيم. ولذلك فإن الشاعر لم يكن يعبر عن ذاته فحسب، بل كان يعبر، أيضاً، عن روح مجتمعه البدوي الذي

وقف مذهولاً أمام انهيار قيم ومثل وتقاليد ألفها وبناء قيم ومثل ونظم لم يكن يعرفها من قبل، مما جعله يعيد التفكير في الحياة وماهيتها وغايتها.

والقصيدة التي بين أيدينا للشاعر تميم بن أبيّ بن مقبل وهو أحد شعراء البادية الذين لم يتعمق الإسلام في نفوسهم[1]، ولذلك ظل بعد إسلامه في باديته يعيش حياته البدوية بعيداً عن مركز الأحداث الإسلامية العظيمة المتلاحقة في زمنه، مما جعله بعيداً عن الأضواء فلم تتحدث عنه إلاّ مصادر قليلة. وليس الغرض هنا الحديث عن الشاعر وحياته، إذ إن محقق الديوان قد اجتهد كثيراً في إعطاء صورة واضحة عن ذلك في مقدمة الديوان[2] ولا أريد أن أعيد ما ذكره، ولكنني أحب أن أذكر هنا أمرين قد يكون لهما أثر في فهم النص:

- **أولهما** أن الإسلام قد فرق بين ابن مقبل وبين زوجته الدهماء التي كان قد ورث نكاحها عن أبيه في الجاهلية على عادة الجاهليين[3]، فظل يحن إليها ويذكرها في شعره.

- **وثانيهما** أن ابن مقبل كان من المعمرين، فقد عاش في الجاهلية دهراً ثم أسلم وعاش حتى زمن معاوية وقيل بلغ عمره مئة وعشرين سنة[4]. وهذا يعني أنه عندما قال هذه القصيدة كان قد مر بتجربة حياتية طويلة من شأنها أن تمده بخبرة تثير الاهتمام.

2 – قراءة القصيدة*:

- غربة الذات:

أناظرُ الوَصْلُ أمْ غادٍ فَمَصْرُومُ	أمْ كلُّ دَيْنِكَ من دَهْمَاءَ مَغْرومُ
أمْ ما تَذكُّرُ منْ دهماءَ إذ طَلَعَتْ	نَجْدَيْ مَرِيعٍ وقد شابَ المقاديمُ
هلْ عاشقٌ نالَ من دهماءَ حاجَتَهُ	في الجاهليةِ قبلَ الدِّينِ مرحومُ
بَيْضُ الأنوقِ بِرَغْمٍ دونَ مسكنِها	وبالأباريقِ مِن طِلْحامَ مركومُ

بهذا التساؤل المر يبدأ الشاعر قصيدته التي أخذت تنمو حاملة معها ملامح لحظة إبداعها، وهي ملامح ترسمها حالة من الإحباط تكتنف الشاعر نتيجة الغربة التي يعانيها من جرّاء غياب الدهماء القسري. وهي حالة تجعل الشاعر غير قادر على اتخاذ موقف حاسم بشأن علاقته بالدهماء، هل ينتظره الوصل أم يمضي قاطعاً كل أمل به؟! لكن هذه الحيرة لا تلبث أن تتحول إلى شك في جدوى العلاقة نفسها. وهو شك يولده الإحساس باليأس من إمكانية التواصل بعد الدخول في الدين الإسلامي وتحوّل الماضي الذي يحتضن الدهماء إلى زمن سلبي مناف للقيم الجديدة ولا تسمح السلطة الإسلامية بالتواصل معه. ثم لا يلبث الشك أن يتحول إلى استفهام استنكاري عن جدوى التذكر بعد أن شابت المقاديم. ويدل ذلك على استسلام الشاعر لحالة القطعية. لقد بلغ من العمر عتياً، ومن العبث أن يفكر بالدهماء بعد ذلك. ويأتي إحساس الشاعر بشيبه نتيجة لغياب الدهماء التي كانت تملأ حياته

فيما مضى، أو لنقل بعبارة أدق التي كانت تمثل بالنسبة إليه مرحلة الشباب بكل ما فيها من إحساس بالامتلاء.

ويتجلى استسلام الشاعر بشكل واضح في البيت الثالث الذي يتغير فيه حرف الاستفهام تبعاً لتغير معنى التساؤل ذاته الذي يبدو هنا أقرب إلى الاستجداء، إنه يتساءل عن إمكانية الرحمة، أو بالأصح إنه يرجو الرحمة في الحاضر بعد أن يذكر أنه نال حاجته من الدهماء وعليه أن يقع بما نال. وهكذا ينقطع ذلك الخيط الواهي الذي كان حريصاً على إبقائه لكونه يربطه بالدهماء، فيأتي البيت الرابع الخالي من الاستفهام كناية عن استحالة التواصل معها.

حالة الإحباط التي أشرت إليها تتجلى بصور أخرى في الأبيات، منها هذا الاستخدام المتكرر لصيغة اسم المفعول التي تدل على انعدام الفاعلية وعلى الخضوع القهري للفعل. وكذلك استخدام أسلوب المخاطب «أنت» بدلاً من أسلوب المتكلم «أنا» وذلك لإحساسه بالخواء والعجز بعد أن أدرك استحالة تحقيق أي ضرب من التواصل مع تلك «المحبوبة» التي تتجلى سيطرتها عليه بتكرار اسمها صراحة ثلاث مرات في ثلاثة أبيات ثم مرة رابعة من وراء الضمير «ها» في البيت الرابع، والاكتفاء بالضمير في هذا البيت يرجع إلى كون البيت كناية عن البعد، ومن الطبيعي والحال هذه أن تخف شدة حضورها وتكرار اسم المحبوبة يؤدي دوراً نفسياً إذ يحقق متعة عن طريق حاسة السمع تأتي كتعويض عن انعدام إمكانية التمتع بالحواس الأخرى.

- الماضي الجميل:

وطَفْلَةٍ غيرِ جُبَّاءٍ ولا نَصَفٍ ... من سرِّ أمثالها بادٍ ومكتومُ
خَوْدٌ تَلَبَّسُ إلبابُ الرِّجالِ بها ... مُعطىً قليلاً على بُخْلٍ ومحرومُ
عانقتُها، فانْثَنَتْ طوعَ العناق، كما ... مالتْ بصاحبها صهباءُ خُرْطُومُ
صِرْفٌ، تَرَقْرَقُ في النَّاجود، نَاطِلُها ... بالفُلْفُلِ الجَوْنِ والرُّمَّانِ مَخْتومُ
يَمُحُّها أكْلَفُ الإسكابِ وافَقَهُ ... أيْدي الهَبَانيقِ بالمَثْنَاةِ مَعْكُومُ
كأنَّها مارنُ العِرْنَينَ مُفْتَصَلٌ ... منَ الظِّباءِ عليه الوَدْعُ مَنْظومُ
مُقَلَّدٌ قُضُبَ الرَّيحانِ ذو جُدَدٍ ... في جَوْزِهِ من نجارِ الأدْمِ توسيمُ
مما تَبَنَّى عذارى الحَيِّ، آنَسَهُ ... مسحُ الأكُفِّ وإلباسٌ وتنويمُ
من بَعدِ ما نَزَّ تُزجيه مُرَشَّحَةٌ ... أخلى تياسٌ عليها فالبَرَاعيمُ
لا سافرُ اللحمِ مدخُولٌ ولا هَبِجٌ، ... كاسي العِظامِ، لطيفُ الكَشْحِ مهضومُ

يستعين الشاعر بالماضي الخصب على الحاضر المقفر، ويبدو كل ما في الماضي جميلاً لأنه بمنأى عن آلام الحاضر الذي يرسمه الهجر والشيب، ولأنه أيضاً زمن الدهماء، أو هو والدهماء شيء واحد، ولذلك فإن الشاعر لا يحدثنا هنا عن الدهماء من حيث هي امرأة بل من حيث هي ماض ممتع يحنّ إليه، ويتأمل فيه ويعيد التأمل.

ومتعة الماضي تتجلى في هذه الأبيات بأكثر من صورة، أولها صورة التمتع بالمرأة إذ يقص علينا ابن مقبل مغامرة له مع امرأة شابة لطيفة ذات جمال أخاذ يغري الرجال فيحومون حولها بين معطى قليلاً على بخل ومحروم. فقد استطاع على

الرغم من تمنعها أن يعانقها، فاستجابت له وانثنت طوع العناق، بمعنى أنها خضعت لرجولته. ولذلك يبدو إحساسه بذاته لأول مرة حتى الآن من خلال استخدامه ضمير المتكلم المعبر عن الفاعل. ونجد - على عكس ما كان في المقدمة - أن حضوره يطغى على حضور المرأة التي بدأت تغيب خلف ضميرين أولهما ظاهر وهو مفعول به والثاني فاعل ولكنه مستتر من جهة، وفعله، من جهة أخرى، يدل على المطاوعة والخضوع، ولذلك فهو - الضمير - أقرب إلى المفعولية، إنه منفعل أكثر مما هو فاعل. وفي ذلك كله دلالة على إحساس الشاعر بأن وجوده الحقيقي لا يتجلى إلاّ في الماضي إذ كان شاباً تنقاد الحياة له.

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن انحصار وجود المرأة بضمائر تدل عليها إنما يعبر - من ناحية أخرى - عن إحساس الشاعر بتسربها من بين يديه، لإدراكه أن الماضي لا يمكن أن يعود إلا من حيث كونه ذكرى، وبالتالي فإن القابض عليه «كقابض على الماء خانته فروج الأصابع» على حد تعبير الشاعر القديم. ولذلك ما أن تنثني المرأة لعناق الشاعر حتى تغيب خلف صورة الشراب الذي ينقلنا إليها ببراعة، ويظهر اهتماماً بها يشغله عن المرأة التي جاءت صورة الشراب لخدمتها كما يفترض. وعندما يلتفت إلى نفسه ويرى أنه ابتعد عن المرأة يحاول الرجوع إليها والتعلق بها بالضمير «ها» في قوله «كأنها». ولكنه يشعر أن الأوان قد فات، فينتقل إلى الحديث عن أمر

آخر ينبغي قبل الانتقال إليه أن نلاحظ إحساس ابن مقبل بالإحباط من خلال تتبعنا لتحولات وجود المرأة في هذه الأبيات. ففي البداية كانت ذاتاً موجودة حية «وطفلة......» ثم تحولت إلى ضميرين، ولكنهما يستمدان حياتهما من خلال انتمائهما إلى أفعال، ثم في النهاية تحولت إلى ضمير واحد جامد لا حياة فيه لارتباطه بالحرف المشبه الجاف «كأن» وهذا يعني أنه عاد ليواجه خيبته مرة أخرى بعد أن حاول الانتصار عليها باستحضار صور من إنجازاته السابقة.

نتيجة الإحساس السابق يترك ابن مقبل المرأة وشأنها وينصرف إلي الحديث عن أمر آخر، ولكنه يفعل ذلك بذكاء إذ يحاول أن يوهمنا بقوله «كأنها» أنه مايزال في حديثه الأول، ولكن من غير الحكمة أن نقع في هذا الشَّرَك فنظن أن حديثه الجديد عن الغزال الصغير إن هو إلا استمرار لحديثه عن المرأة لكونه جاء مشبهاً به كما يقول البلاغيون. والحقيقة أن لوحة الغزال لوحة مستقلة رسمها الشاعر لأمر آخر أهم من توضيح صورة المرأة، وليس أدل على ذلك من كون هذه اللوحة قد استغرقت خمسة أبيات، أي ما يعادل الحديث عن المرأة والخمر معاً.

يبدو الغزال الصغير متمتعاً بكل ما يفتقر إليه الشاعر في حاضره، فهو يتمتع بالاهتمام العظيم من قبل العذارى (!!). وبالحرص والحنان من قبل الظبية الأم، وبالصحة النشاط، وهذا ما يدل عليه جسمه. في حين أن

الشاعر أصابه الضعف (الشيب)، وهجرته المرأة، وانتهت حياته القديمة (الجاهلية) التي كانت تحتضنه بقيمها ومفهوماتها التي شب عليها. ولذلك كله قد لا يكون من الإسراف في التأويل أن نزعم أن هذا الغزال ليس سوى رمز للشاعر كما كان في الماضي.

فإذا تأملنا الآن في الأبيات السابقة يمكن أن نلاحظ أن الشاعر عبر عن خواء الحاضر من خلال حديثه عن امتلاء الماضي. وهو امتلاء يتجلى بتحقق متع ما من سبيل إلى تحقيقها في الحاضر، وهي: متعة الجنس/ المرأة، متعة النفس/ الخمر، متعة الطمأنينة/ الغزال الذي يلقى اهتماماً من كل جانب ويمتلك الحيوية اللازمة للحياة والنمو.

- **رحلة الذات في الزمان:**

وليلةٍ مثلِ لونِ الفيلِ غَيَّرَها ... طُمْسُ الكواكبِ والبِيدُ الدَّياميمُ
كلَّفْتُها عَنْدلاً في مشيِها دَفَقٌ ... تَفْري الفَريَّ إذا امتدَّ البلاعيمُ
فيها إذا الشَّركُ المجهولُ أخطأهُ ... أمُّ الأدلاءِ، واغبرَّ الأياديمُ
مُعَوَّلٌ، حينَ يستولي براكبه ... خَرْقٌ كأنَّ مَطايا سَفْرِه هِيمُ
باتَتْ على ثَفِنٍ لأمٍ مراكِزُهُ ... جافى به مُسْتَعِداتٌ أطَاميمُ
غَيْرَى على الشُّجعاتِ العُوجِ أرْجُلُها ... إذا تفاضَلَت البُزْلُ العلاكيمُ
يَهوي لها بينَ أيديها وأرجُلِها ... إذا اشْفَتَرَّ الحَصَى حمرٌ ملاثيمُ
رَضْخَ الإماءِ النَّوى رَدَّتْ نَوازِيَهُ ... إذا استَدَرَّتْ بأيديها المَلاديمُ

الرحلة الشاقة من جملة الإنجازات التي حققها الشاعر

والتي قد تمنحه بعض الإحساس بالرضى. وتأتي في هذا الموضوع كردّ على حالة الإحباط التي يعانيها. فالسفر بحد ذاته «فعل» أو «نشاط» يحقق للشاعر متعة لأنه يشعره بقدرته على التأثير في العالم، وبأن له وجوداً فاعلاً، وبالتالي يحقق له حالة من التوازن بينه وبين العالم تعينه على تجاوز الحالة التي خلفها الهجر والشيب.

وابن مقبل يدرك، كما أدرك أسلافه، أن الرحلة ستكون شاقة، لذلك يبدو شديد الاهتمام بناقته، يهيئ لها ما من شأنه أن يوحي بقدرتها على تحمل المشاق المحتملة. إنه يدرك أن وجوده رهن بقدرته على الصراع، الصراع ضد الزمن وضد الموت وضد كل ما قد يهدد وجوده. وحديثه عن الرحلة شكل من أشكال الصراع لأنه فن و«كل فن هو في صميمه صراع ضد القضاء والقدر، ضد ما في الكون من لا مبالاة أو عدم اكتراث بالإنسان، صراع ضد الأرض والموت»[5] ولذلك يهتم الشاعر بناقته لكونها أداته في صراعه، فيذكر أنها ضخمة، عظيمة الرأس، تمضي في سيرها بكل نشاط مهما كانت الطريق وعرة صعبة، وفوق ذلك فإنها تمتلك القدرة على معرفة الطريق الصحيحة في المواضع الموحشة المقفرة التي يتوه فيها الأدلاء المهرة أنفسهم - وتأتي هذه الصفة كتعويض عن الحيرة التي يعانيها الشاعر - وكذلك تحرك هذه الناقة رغبة شديدة في سبق أية ناقة أخرى قد تبدو أمامها. وهي بسرعتها وضخامتها تتكسر الحصى تحت أخفافها وتتطاير مثلما تتطاير النوى المتكسرة من تحت حجر تدقها به جارية.

ونلاحظ أن الشاعر يهتم بالناقة أكثر مما يهتم بالرحلة التي لا يكاد يخبرنا عنها بشيء هام. وهذا يعني أنه يهتم بأداة الصراع ذاته لأنه يدرك أن النصر متوقف على إيجاد الأداة الصالحة. وتبدو الناقلة للوهلة الأولى قوية بما فيه الكفاية. ولكن إذا دققنا فيها نجد أنها مسكونة بهاجس التقصير عن اللحاق بالآخرين، وأنه تشق على نفسها كثيراً بهذا الجري. ونجد أن أخفافها قد دميت من الحصى. وهذا يعني أنها قد بدأت تفقد صلابتها، أو هي قد فقدتها بالفعل. وهكذا تسلب الدرب قدرة الناقة شيئاً فشيئاً، وتقذفها بالحصى الملوث بدمائها محاولة منعها من الاستمرار في السير والقضاء عليها. أليست هذه قصة الشاعر مع الدهر؟ لقد كان يسعى ويشقى في سبيل الوصول إلى ما يصبو إليه، ولكن الأيام كانت تسلبه قواه شيئاً فشيئاً وترميه بالمصائب والأرزاء. حتى صار إلى ما صار إليه، فماذا بوسعه أن يقول بعد ذلك؟!

- الرؤية السوداء والبحث عن مخرج:

إنْ يَنْقُصِ الدُّهرُ مني فالفتى غَرَضٌ ... لِلدَّهْرِ، مِن عُودِهِ وافٍ ومَثْلُومُ
وإنْ يَكُنْ ذاكَ مقداراً أصبْتُ به ... فسيرَةُ الدهرِ تعويجٌ وتقويمُ
ما أطيبَ العيشَ لو أنَّ الفتى حَجَرٌ ... تَنْبُو الحوادثُ عنه وَهْوَ ملمومُ
لا يُحْرِزُ المرءَ أنصارٌ ورابيَةٌ ... تأبَى الهَوانَ إذا عُدَّ الجراثيمُ
لا تَمْنَعُ المرْءَ أحْجَاءُ البلادِ ولا ... تُبْنَى لهُ في السَّمَوات السلاليمُ
فَقَدْ أكَثِّرُ للمولى بحاجَتِه ... وقدْ أُرِدُّ عليهِ وَهْوَ مَظْلُومُ
حتى يَنُوءَ بما قَدَّمْتُ من حَسَنٍ ... إنَّ المواليَ محمودٌ ومذمومُ

وأنبهُ الخرْقَ لم يَلمسْ بمضجعه ... كأنه من قتَالِ السُّيْرِ مأمومُ
ويُنْفِرُ النِّيبَ سيفي بين أسْوُقِهَا ... لم يَبْقَ من سرْهَا إلاَّ شراذيمُ
فذاكَ دأبي بها حالاً، وأحْبِسُهَا ... يسعى بأوصالها الشُّعْثُ المقاريمُ
من عاتقِ النَّبْعِ لم تُغْمَزْ مواصمُهُ ... حُذُّ المتاقةِ أغفالٌ وموسومُ
في دارِ حَيٍّ يُهينُونَ اللِّحامَ وهُمْ ... للجارِ والضَّيْفِ يَغْشَاهُمْ مكاريمُ
فتيانُ صدْقٍ إذا ما الأمرُ جَدَّ بهم ... أيدي حَوَاطِبِهِمْ دامٍ ومكلومُ
قد أيقنوا أنَّ مالَ المرءِ يَتْبَعُهُ ... حَقٌّ على صالحِ الأقوامِ معلومُ

بعد الحديث عن الناقة وما أصابها في تلك الرحلة، يكشف الشاعر القناع الفني عن أوجاعه ويجهر بها. ويأتي قوله «إن ينقص الدهر مني.........» تعبيراً عن شدة إحساسه بالزمان ومرارته. هو يجتهد ليكتمل والدهر يجتهد لينقص منه. هذا جوهر العلاقة بين الشاعر والدهر. الدهر لا يأتي بالمصائب المؤلمة فحسب، بل ينقص من وجود الشاعر، يقتطع منه جزءاً بكل ما يمكن أن يحمله هذا الفعل من الألم. لأنه يحول بينه وبين تحقيق ذاته، بينه وبين ما يرغب في أن يكونه. الإنسان بلغة الفلسفة «فريسة للصيرورة المستمرة التي تجعل منه ما ليس هو»(6)، فالدهر لا ينفك يغير بالإنسان وكأنه شغله الشاغل، أو كأنه غرضه كما يقول ابن مقبل الذي يحاول أن يعزي نفسه بالإشارة إلى أن هذه حال الدهر مع الجميع. وقد قيل «إذا عمّ البلاء خف» ولكن هذا العزاء يبدو غير مجدٍ مع إحساس الشاعر بمرارة التبدل المستمر المتجه إلى الفناء. وهو إحساس يخلق لديه حنيناً قوياً إلى الوجود

الموضوعي، إلى وجود صلب بلا روح ولا إحساس، ولا أحلام، لأنه عندئذ لن يكون عرضة للتبدل، أو على الأقل لن يعاني منه. ولذلك يطلق زفرته الحارقة بيتاً شعرياً رائعاً، لعله أكثر أبيات شعرنا القديم أو على الأقل لن يعاني منه. ولذلك يطلق زفرته الحارقة بيتاً شعرياً رائعاً، لعله أكثر أبيات شعرنا القديم تعبيراً عن الضيق بعبث الدهر بالإنسان: «ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر.........» إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» بعبارة الدكتور وهب رومية[7] أو «حنين إلى التحجر» بعبارة الدكتور كمال أبو ديب[8]. الحجر ميت موتاً أبدياً فلن يعيش أحاسيس الخوف من الموت والفناء التي تنتاب الإنسان.

هذا الحنين إلى الوجود الموضوعي ينبع من يقين الشاعر بأن حركة الدهر تقود إلى الفناء، إلى إلغاء الذات المجاهدة من أجل التحقق، من غير أن تكون هناك أداة صالحة لمساعدتها أو تخليصها. فلا أنصار المرء، ولا قومه، ولا حصونه، ولا الأرض الواسعة، ولا السماء العالية، ولا أي شيء آخر بوسعه أن ينقذ الإنسان من مصيره المؤلم المحتوم. إن هذا البحث اليائس عن منفذ يعبر بوضوح عن رعب الشاعر البائس الذي تبدو له الحياة كلها نقطة ضمن دائرة الموت الواسعة التي لا تعرف لها بداية أو نهاية. ومن الخير أمام هذه الحقيقة السوداء أن يكون حجراً من أن يكون إنساناً مدركاً، فالحجر «تنبو الحوادث عنه وهو ملموم» فلا ينقص الدهر بمروره عليه شيئاً منه كما ينقص من الشاعر.

ولكن ليس بوسع الإنسان إلا أن يكون إنساناً كتب عليه أن يواجه مصيره شاء أم أبى. ولذلك فليس من الحكمة أن يمضي من غير أن يفعل شيئاً يدل عليه ويذكر به، ليمنع الموت من أن يلغيه إلغاء مطلقاً كأنه لم يكن من قبل شيئاً مذكوراً. وبوسع الذاكرة أن تتحدى الزمن وتقاومه، ولذلك فهي أداة مقبولة لمقاومة الفناء، يعمل الشاعر من أجل استخدامها علي نحو يرضيه بهذا الكرم وهذه المساعدة التي يقدمها للناس ليدخل من خلالها إلى ذاكرته. إنه يشعر بأهمية «الفعل» في مقاومة الموت أو القلق من الموت. يشير أهل الفلسفة إلى «أن الفعل يعدل من الواقع الخارجي، ويصنع ذواتنا، ويقربنا من الناس، ويثري عالم القيم»[9]. ابن مقبل لم يكن فيلسوفاً ليحدثنا عن أبعاد الفعل الأربعة هذه بشكل منهجي منظم ولكنه كان شاعراً يدركها على نحو ما، ويتحدث عنها بطريقة فنية، ويسعى من أجل تحقيقها. ولذلك يستعيد إحساسه بذاته وهو يمارس الكرم ويبدو أكثر تماسكاً من قبل، وهذا ما يتجلى باستخدامه لصيغة المتكلم، وبإكثاره من الأفعال المضارعة التي يقوم بها «أُكثّر، أُردّ، أُنبه، أَحبسها» لقد أصبح فاعلاً أكثر من أي وقت مضى. إنه ما يفتأ ينحر النوق ويقدمها حتى صارت النيب تخاف سيفه، وهذه كناية عن كثرة الذبح وبالتالي عن الكرم. ولا غرو، فهو كريم من قوم كرام مايزال طعامهم ممدوداً لضيوفهم لإيمانهم بأن مال المرء يتبعه، أي لإيمانهم بأن الكرم يخلّد أصحابه.

ابن مقبل إذن، يحاول أن يواجه الفناء بالكرم. ولذلك يمكن أن نرى في إسرافه في هذا الكرم دليلاً على إسرافه في القلق من الموتَ. وما يثير في أبياته السابقة هو هذا الحديث عما يفعله بالنوق التي تبدو مرهقة من شدة خوفها من سيفه الذي يكاد يأتي على آخرها. إنه يحبسها ويضرب القداح عليها ليرى أيها يكون مصيرها أولاً. وكأنه بذلك يتلبس دور الدهر في فعله بالناس ليعوض عن ضعفه أمام الدهر، وليس غريباً أن يكون فعله بهذه النوق المسكينة انتقاماً من ناقته التي خذلته من قبل.

ولكن يمكن أن نلاحظ أن الشاعر غيَّر من طريقة استخدامه لأدواته عندما تغيرت طبيعة الصراع ضد الدهر والموت. فالناقة كانت وسيلته إلى الخروج من قبضة الدهر وعندما عجزت عن تحقيق المهمة ذبحها في سبيل الغاية ذاتها. كما أنه راح يستعين بذاكرة الناس بعد أن أدرك أن قواهم لن تفلح في درء الموت عنه «لا يحرز المرء أنصار......».

ولكن هل بوسع الاطمئنان لبقاء الذكر أن يلغي قلق الموت؟ الحقيقة أنه ليس بوسع الذات النابضة أن ترضى بأن تتحول إلى موضوع وتكف عن محاولات التحقق المستمرة. ولكن تحققها يعني اكتساب الحرية، والحرية» عملية شاقة تستلزم الصراع والمجاهدة»(10) ولذلك فإن ابن مقبل لا يكف عن المحاولة بعد حديثه عن الكرم، بل يبدأ رحلة جديدة

مستعملاً أداة أخرى لم يكن قد جربها من قبل، إنه يدرك أن الصراع مع الزمن يتطلب تجريبَ أدوات كثيرة مختلفة. فليجرب الحصان هذه المرّة.

- رحلة الذات إلى المستقبل:

وهَيْكَلٍ كشجار القَرِّ مُطَّرِدٍ ... في مرفَقَيْه وفي الأَنْسَاءِ تَجْرِيمُ

كأنَّ ما بينَ جَنْبَيْه ومَنْقَبِه ... من جَوْزِه ومَقَطُّ القُنْبِ مَلْطُومُ

بتُرسٍ أعجَمَ لم تَنْخَرْ مَثَاقِبُهُ ... ممَّا تَخَيَّرُ في آطامِها الرُّومُ

عَرْجَتُهُ رائداً في عازبٍ عَرِدٍ ... جُنَّ النَّواصِفُ فيه واليَحاميمُ

مثلُ الطَرابيلِ أحْدانُ الحَميرِ به ... تَفْلي معارِفَهَا الجُونُ العلاجيمُ

شَذَّ الحَوالِيُّ عنها شَوْذَبٌ حَدِبٌ ... عاري النواهقِ، بالتُّنْهَاقِ مَنْهُومُ

حتى دُفعْتُ لِمستوري على عَجَلٍ ... في جَوْزِه ونَصيلِ الرأسِ تقديمُ

كأنَّهُ ناشِدٌ نادى لِموعِده ... عبدَ مَنَافٍ إذا اشتدَّ الحيازيمُ

يَثني على حاميَيْه ظِلَّ حَارِكَه ... يومٌ قُدَ يْديمَةِ الجوزاءِ مَسمومُ

فصَامَ، شَوكُ السَّفَى يَرْمي أشاعِدَهُ، ... نيطتْ بأرْساغه منهُ أضاميمُ

ورَادُ نَقْعٍ على ما كانَ من وَحَلٍ ... لا يُستَهَدُ إذا ما صَوَّتَ البُومُ

أول ما يطالعنا في هذه الصورة اهتمام الشاعر الشديد بضخامة حصانه وصلابته، فهو حصان ضخم، عال، ضامر، صلب، قوائمه عظيمة الجرم تامة. أما بطنه فكأنها الترس الرومية المعروفة بكبرها وشدتها ومتانتها. وذكر الترس والآطام الرومية ذو ذلالة هامة إذ إنه يعكس إحساس ابن مقبل بالخوف، إنه يستحضر هذه الوسائل «الدفاعية» لأن فكرة

«الشر والعدوان» كانت تطارده وهو يبني حصانه، كما طاردت من قبل امرأ القيس في مثل هذا الموقف[11]. ومن أجل ذلك أيضاً اهتم الشاعر بقوائم الفرس، فقد أدرك ما تفعله الطريق بالحيوان من خلال رحلته على الناقة التي أدمت الطريق أخفافها.

عندما يطمئن الشاعر إلى صلابة حصانه يرسله رائداً. والرائد هو الرجل الذي يتقدم القوم يبصر لهم الكلأ ومساقط الغيث. الحصان، إذن، وسيلة اكتشاف يريد ابن مقبل أن يستعين به في قراءة المستقبل. يمكن أن نتذكر الآن الناقة التي كانت قادرة على معرفة الطرقات في المواضع التي يتوه فيها الأدلاء. الشاعر يتوق إلى أداة تمكنه من معرفة ما يخبئه الزمان له ويتوجس خيفة مما سيأتي. ويبدو الحصان أكثر قدرة من الناقة على أداء المهمة إذ إنه يصل إلى مكان لا رُعي من قبل ولا وُطئ، ولذلك فإن النبات فيه قد طال والتف واشتدت خضرته فبدا لارتفاعه كالطرابيل (ج طربال، وهو العلم يبنى بالحجارة) فكأنه بارتفاعه يدعو الناس إليه. هذا هو المستقبل تبدو فيه الأحلام والأماني والطموحات جميلة براقة تغري المتأمل بالعمل من أجلها والسعي إليها. ولكن الشاعر الذي يرزح تحت وطأة القلق يأبى أن يترك اللوحة ساكنة جميلة فهو يرى في الموضع الخصب الذي حدثنا عنه مجموعة من حمير الوحش تعيش مع أُتنها عيشة تبدو هادئة يسودها الصفاء والود، غير أن البيت «شذّ الحوالي.......» يعكر هذا الهدوء

وهذا الصفاء ويوحي بشيء آخر. إذ يظهر حمار مشفق على القطيع يبعد الصغار عن أماتها، ولايزال ينهق لحدته ولذلك يصفه الشاعر بأنه بالتنهاق منهوم. هل يأتي نهيق الحمار تعبيراً عن سروره بهذا المرعى؟ أم يأتي تعبيراً عن قلق يعانيه لسبب مجهول؟ هل يبعد الصغار عن الأتن ليتيح للأتن فرصة التمتع مع ذكورها؟ أم يبعدها لحمايتها من خطر يتهدد الأتن المشغولة بالرعي والتناسل عن الخطر الذي يتهددها؟

الشاعر لا يوضح شيئاً، ولكن اللوحة كاملة تجعل صورة الحمار أقرب إلى الدلالة على القلق. إنه منصرف عما انصرف إليه القطيع من الانشغال بالتمتع، وهذا يجعله أقدر على تبيّن الخطر والشعور به، ولذلك فهو ينهق باستمرار لينبه القطيع من غفلته، ولكنه يفعل ذلك بلا جدوى، كما يبدو، لأن القدرة على التمتع تعطل القدرة على الإحساس بالخطر وتلهى عن الاستجابة لمن ينبهون إليه. ولهذا يترك الشاعر اللوحة كما هي، الحمار ينهق والقطيع يتمتع، ويعود إلى الحديث عن حصانه الذي وصل إلى هذه البقعة الخصبة.

يستطيع الحصان بما امتلكه من قوة أن يصل رافع الرأس نشيطاً على الرغم من طول الطريق ومخاطرها. وهنا يشبه الشاعر بالذي ينشد ضالته وينادي عبداً له في مرقبه، إذا جدّ الجدّ أو إذا حدث حادث يستوجب استنفار القوى. وتفوح من هذا التشبيه رائحة قلق ناتج عن إحساس غامض بالخطر. ولذلك تعود إلى الذهن صورة «الحمار» السابقة ولاسيما أن

الحصان يتخذ موقف الحمار نفسه، فهو عندما يصل إلى هذا الموضع الخصب لا يرعى ولا يلتفت إلى الطعام على الرغم من الجهد الذي بذله في الرحلة والذي يقتضي حاجة إلى الطعام والراحة.

بوصول الحصان يصير المستقبل حاضراً، فتنقلب الصورة رأساً على عقب وتتحول إلى صورة أخرى مختلفة تماماً. وينكشف البريق الذي بدا من قبل عن شرك نصبه الدهر ليوقع بالآخرين، إذ تبدو الشمس حارقة، وينتعل كل شيء ظله، ويقف الحصان مسمراً مذهولاً عاجزاً، وتهب رياح السموم الحارة، ويصير اليوم كله مسموماً. هذا هو الحاضر الذي أراد الشاعر أن يفرّ منه. إنه يعود أكثر مرارة بسبب تقدم الزمن، ولذلك يعجز الحصان عن الحركة، فالشوك يرمي حوافره ويقيدها بحزم منه. لقد استحالت الخضرة العجيبة إلى شوك مؤلم يفتك بحصان الشاعر الذي كان ومايزال يعاني من حاضره البائس ويحلم بمستقبل أفضل. ولكن مرارة الحاضر لا تمنع الشاعر من متابعة حلمه، فها هو يخبرنا أن حصانه:

وَرّادُ نَقْعٍ على ما كانَ من وَحَلٍ — لا يُسْتَهَدُّ إذا ما صَوَّتَ البُومُ

إنه قادر على ورود الماء وعلى السير ليلاً وعلى تحدي الخطر! وهذه أمور تشكل نقيضاً لهذا الحاضر الذي يسوده الظمأ والحرّ والخوف. الشاعر يحلم، وليس بوسعه إلا أن يفعل ذلك، وهل تكون الحياة بلا أحلام؟!

3 - آخر الكلام:

هذه هي حال الشاعر بعد أن كبر وشاب وصار أقدر على فهم الحياة ومشكلاتها، وهذه هي حياة الإنسان عبر الزمان. تضيع في الماضي بينما يسعى إلى المستقبل الذي لا يمكن الوصول إليه، لأنه في لحظة الوصول يتحول إلى حاضر، ويكون لهذا الحاضر مستقبل آخر. المستقبل حلم، والحلم عندما يتحقق يصير واقعاً، والواقع لا يكون جميلاً. وعندما يدرك الإنسان هذه الحقيقة يشعر أنه يعيش ممزقاً بين ماض لا يعود ومستقبل لا يأتي، وبين هذا وذاك لا يوجد سوى الهم والقلق. هذا ما أدركه ابن مقبل كما أدركه أسلافه الشعراء الجاهليون، ولذلك بدا شعرهم «لا يعرف حاضر الحيوية إطلاقاً»[12].

شيء واحد في هذه القصيدة ظل بمنأى عن التبدل والخوف، إنه الغزال الصغير الذي أشرت إليه كونه رمزاً للشاعر في الماضي. وهو لم يتبدل لأن الماضي يظل بمنأى عن الصيرورة، يظل محتفظاً بوجوده رغم الزمن ومصائبه، لأنه يعيش خارج الزمن وبعيداً عن سطوته.

ولكن، هل كان غياب الدهماء وراء كل ما حدثنا به ابن مقبل؟! الدهماء كانت زوجة ابن مقبل، هذه حقيقة تاريخية، ولكنها في الشعر ليست كذلك، إنها أعظم من مجرد زوجة هجرته أو هجرها، ربما كانت أشبه بشرارة تشعل ناراً، ومعروف أن النار ليست مجرد شرارة. الدهماء في النص هي جاهلية الشاعر، أو حياته الأولى زمن الشباب والمتع والطموحات وغير

ذلك مما كان يشغله عن التأمل في الحياة والانصراف إلى همومها. الدهماء هي الزمن الجميل الماضي مقابل الزمن الإسلامي الحاضر الذي لم يستطع ابن مقبل أن يتلاءم معه، وهو من هذا الجانب لا يعبر عن هموم فردية فحسب بل عن هموم جماعية أيضاً، هموم قسم كبير من أبناء البادية في صدر الإسلام، أولئك الذين كان موقفهم كموقفه من الحياة الإسلامية الجديدة.

ولكن الشاعر استطاع أن يرتقي بتجربته إلى مجال أرحب من خلال حديثه عن مشكلة العلاقة بين الإنسان والزمن، أو عن غربة الإنسان في الحياة. فاستطاع بذلك أن يمنح قصيدته قدرة على الحياة والتجدد، و«الأصل في العمل الفني أن يسمو على الحياة الشخصية، وأن يتكلم عن روح الشاعر وقلبه بما هو إنسان إلى روح البشرية وقلبها»[13]، ولقد كان الشاعر القديم يحدثنا عن همومنا وآمالنا وأحلامنا، وهذا من بعض أسرار إعجابنا بشعرنا القديم.

وقبل أن أختتم الحديث أسرع إلى القول إن هذا النوع من الدراسات لا يعرف الكلمة الأخيرة، بل يظل قابلاً للتأمل وإعادة النظر والقول. وأنا أعرف أنه ليس بوسعي أن أقول كل شيء، وأن هناك أشياء هامة فاتتني الوقوف عليها. ولكن ما أرجوه أن يكون ما قلته قميناً بأن يسمع.

الهوامش

*) القصيدة في ديوان ابن مقبل، تحقيق د. عزة حسن - دار الشرق العربي/ بيروت، حلب/ 1995. ص 194. وما بعدها.

1) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي - دار المعارف، القاهرة، 1952. ص 125.

2) انظر مقدمة الديوان. ص 3. وما بعدها.

3) المحبر، محمد بن حبيب - طبع حيدر آباد الدكن، 1942 ص 325، 326.

4) الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني - القاهرة، 1328. جـ 1/195.

5) مشكلة الفلسفة، د. زكزيا إبراهيم - مكتبة مصر، تا/ بلا. ص 141.

6) السابق: 94.

7) شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية - سلسلة عالم المعرفة الكويتية، العدد (207) آذار/ مارس 1996. ص 198.

8) الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - د. كمال أبو ديب - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986. ص 360.

9) مشكلة الحياة، د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر، 1971. ص 63.

10) مشكلة الفلسفة: 106.

11) انظر شعرنا القديم والنقد الجديد: 238.

12) الرؤى المقنعة: 324.

13) علم النفس التحليلي، ك. غ. يونغ - ترجمة/ نهاد خياطة - اللاذقية، ط 2، 1997، ص 127.



أصالة بلاغتنا العربية

يسري عبدالغني عبدالله

مدخل

إن المادة التي يعتمد عليها الباحث في تاريخ بلاغتنا العربية وتطورها هي تراثنا العربي، ذلك النبع الثري الخصب لكل الدراسات العربية، وذلك بما يتفق مع روح العصر الذي نعيشه في حسه اللغوي وذوقه الأدبي، مع محاولة ربط ذلك التراث الزاخر بالقيم البلاغية وبالنظرات النقدية الحديثة بغية إبراز تلك القيم الأصيلة، بكل ما لها من غنى وأصالة ودقة واضحة جلية، قادرة على الحياة المتجددة والعطاء المستمر لحياتنا ولفنوننا القولية.

وما نطالب في الدراسات البلاغية التي ترصد تطور بلاغتنا العربية هو اللجوء دوماً إلى ضرب مع الاستقراء التاريخي لأطوار الحقائق البلاغية والمصطلحات المتعلقة بها، قصداً إلى استجلاء معناها النهائي ومدلولاتها المرحلية، ليكون كل من الباحث والمتخصص والقارئ المثقف على دراية بهذه المصطلحات التي نتداولها، والمقاييس التي نستخدمها، وظروف نشأة بلاغتنا، والغاية من استخدامها، بالإضافة إلى

إدراك الجميع لما بذله أسلافنا من جهود رائعة تذكر فتشكر، وخدمة للبيان العربي، وما يتضمنه من ثقافة إنسانية رفيعة.

نحن نطالب بدراسات بلاغية نقدية تنطلق من نظرة أشمل، وتتبع أدق لقضايا البلاغة ووسائلها ومصطلحاتها وأطوارها ومجالاتها وأقسامها، ورجالها وأعلامها، من أجل عرض صورة أقرب إلى الكمال - قدر الطاقة - لحياة البلاغة في نشأتها القرآنية، ورسالتها الأدبية، ووظيفتها الفنية، ومراحلها التاريخية.

كل ذلك نريده من خلال مسائل البلاغة الفنية التفصيلية، وحياة أعلامها البارزين، مع أهمية التركيز على البلاغة نفسها لا على البلاغيين، وعلى القيم النقدية ذاتها لا على تراجم من اكتشفوها أو وضعوا مقاييسها أو أسهموا في تطوير تلك المقاييس.

وإن كنا - وفاء بحق التاريخ - لا يصح أن نهملهم في نفس الوقت.

إن الصور البلاغية توفر على اكتشافها وتحديدها وتقويمها جماعة من العلماء توفروا على دراستها ووضعوا لها المصطلحات والتعاريف، ومن يريد الاطلاع عليها يجدها متفرقة في ثنايا الكتب الأدبية والآثار النقدية، وقد حاول أساتذتنا الأجلاء الذين كتبوا في تاريخ البلاغة العربية وتطورها أن يصنفوا ألوانها، ويميزوا صورها، فضموا الشبيه إلى شبيهه والأليف إلى أليفه. وهذه الفترة أو تلك المرحلة يمكن

لنا أن نطلق عليها مرحلة (قبل التأليف في البلاغة) ويتبين لنا فيها أن علماء هذه الفترة يكونون تيارين كبيرين، قد يختلفان في الوسائل والأدوات غير أنهما يتفقان في وحدة الهدف والغاية ألا وهي خدمة لغة الضاد من خلال دراساتهم المتنوعة.

فكان هناك جماعة من العلماء غلبت عليهم الصبغة القرآنية مثل: (أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفي سنة 210هـ، والفراء المتوفي سنة 207هـ، وابن قتيبة المتوفي سنة 276هـ). وآخرون اختاروا لأنفسهم طريق الدراسة الأدبية مثل: (الخليل بن أحمد المتوفي سنة 170هـ، وسيبويه المتوفي سنة 180هـ، والأصمعي، والجاحظ المتوفي سنة 255هـ، والمبرد المتوفي سنة 285هـ وغيرهم).

وإذا تأملنا الصور البلاغية التي تكلم عنها كلا الفريقين: قرآنيين وأدباء، وجدنا أنها منذ ذلك الحين أخذت تستشرف إلى من يجمع شتاتها، ويلم أطرافها، وينظمها في عقد خاص.

ومن هنا تحتم على الباحث أن يتحدث عن أصالة البلاغة العربية وغناها، وأن يرد - قدر جهده - على مَنْ شكك في ذلك.

وأعتقد أن هذا أمراً هاماً قبل أي حديث عن تاريخ الصور البلاغية منذ عصر التأليف (حتى عصر عبدالقاهر الجرجاني) الذي كان آخر من تكلم عن الصور البلاغية بفنونها

الثلاثة المعروفة تحت عنوان «البديع» أو «البيان» أو صناعة الكلام شعره ونثره (د. حفني شرف، البلاغة العربية، ص 4 وما بعدها).

ومما لا يدع مجالاً للشك أن «ثعلباً» هو أول من بدأ التأليف في هذه الصور، على الرغم من ادعاء ابن المعتز أنه أول من جمعها وفي رأينا: أن ثعلباً هو أول من جمعها في كتاب مستقل ولكنه أسماه «قواعد الشعر»، أما ابن المعتز فهو - في الواقع - أول من جمعها تحت اسم «البديع».

أعود لأقول إن الكلام عن أصالة البلاغة العربية يجب أن يسبق أي دراسة عن البلاغة بعد عصر عبدالقاهر، أو أي دراسة تتناول البلاغة العربية في العصر الحديث ومحاولات العلماء الاتجاه نحو التجديد فيها.

أصالة البلاغة العربية بين القدماء والمحدثين:

بعد أن أثبت جل الباحثين والدارسين وجود البلاغة في شعرنا العربي القديم، وفي القرآن الكريم، وتكلموا عنها صوراً متفرقة اكتشفها العلماء في القرآن الكريم، وفي الأدب العربي القديم، أجد أنه من اللازم الكلام عن أصالة البلاغة العربية.

وقد اخترنا أن يكون الكلام عن هذه المسألة بعد تناول الجهد الذي قام به «القرآنيون» و«الأدباء» وذلك لأن النقاش حول هذا الموضوع ابتدئ بالكلام عن الجاحظ (المتوفي 255هـ)، وأنه أول من تأثر بثقافات أخرى غير عربية.

ولذلك نؤكد على أن الكلام عن هذه المسألة يجب أن يكون عقب إثبات الصورة البلاغية في الشعر والقرآن، ثم اكتشافها منهما، ولا أدري سبباً واضحاً في أن يختص الجاحظ بهذه المناقشة، ولماذا لم تدر حول ابن قتيبة أو المبرد وهما قد تكلما عن صور بلاغية في الشعر والقرآن؟

بل الأكثر من هذا أن ابن قتيبة رد على مَنْ يقول بتأثر العرب في البلاغة بغيرهم كالجاحظ أيضاً.

وإن كنت أرجح - على قدر إدراكي - أن السبب هو محاربة الجاحظ للشعوبية، وإعلان الحرب عليها، وإثبات الأصالة للعرب والعربية فيما أنتجوه.

وإن كنا نسلم بأن الأدب العربي الذي هو موضوع البلاغة ومادتها لم يستورد لا في المادة ولا في الموضوع، من أية أمة أخرى، فإن ذلك يستلزم أيضاً بأن بلاغته لم تستمد في الشكل أو الأداء أو في التصوير من بلاغة أمة أخرى حتى ولو كانت الأمة اليونانية.

ومعنى كلامنا أن بلاغتنا العربية كصورة نابعة من كياننا، ومن ذاتيتنا كعرب لنا طريقتنا وأسلوبنا ومنهجنا في الدراسة، وليس معنى هذا أننا ننكر على الجملة التأثير والتأثر كمبدأمقارني، فقد تأثر العرب بغيرهم من الأمم في العادات والتقاليد واللغة وبخاصة تأثرهم بالفرس.

لقد كان تأثير الفرس في العرب تأثيراً مباشراً، أما التأثير اليوناني فكان تأثير غير مباشر، أو فلنقل: أنه لم

يصل إلى حد إنشاء الصورة، وتكوين العبارة، ثم لما اختلط العرب بهم، وترجموا كتبهم وهضموا ثقافتهم أخرجوها لنا عربية.

ورغم هذا فقد أثيرت ضجة كبرى حول تأثر بلاغتنا العربية بالبلاغة اليونانية، ولا أبالغ إذا أكدت هنا على أن الهدف من تلك الضجة أو هذا الزعم هو محاولة محو شخصيتنا، والادعاء بعدم أصالتنا في ميدان البلاغة.

ولكننا لا نقبل مثل هذه الدعاوى على عواهنها دون تمحيص أو استكشاف علمي، بهدف إزالة الضباب الذي يغشى الوجه الحق في هذه المشكلة بالذات.

ومن هنا كان لنا أن نستعرض رأي البلاغيين العرب ممن ضربوا بسهم وافر في ميدان البحث والدراسة في القديم والحديث.

الجاحظ - بلاغتنا غير مستوردة:

ولنبدأ بالجاحظ الذي يرى في كتابه: «البيان والتبيين» أن البلاغة العربية أصيلة غير مستوردة من الخارج فيقول: «والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان، وكذلك الخطابة فإنها عندهم بديهة وارتجال، وكأنها إلهام، وهي عند غيرهم كَلِم مُعد، وقول مزود، أي عن مشاورة ومعاونة، وعن طول فكر».

فمن هذا النص ندرك أن شيخنا الجاحظ يثبت أصالة البديع، وهل البديع إلا البلاغة عند الجاحظ؟!

ابن قتيبة: حماس وغيرة ووضوح:

على أننا نرى ابن قتيبة في كتابه الموسوعي «أدب الكاتب وبالتحديد في مقدمته، أكثر حماساً، وأشد غيرة، وأوضح صراحة من الجاحظ. (مقدمة «أدب الكاتب»).

وإن كان الجاحظ مغالياً (بعض الشيء) في قصر البديع (البلاغة) على العرب، لأن الاستعارة والتشبيه وغيرهما توجد في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات.

ومن أجل أن يثبت أصالة البلاغة العربية حمل ابن قتيبة بقلمه على فلاسفة اليونان وعلمائهم، فسفه آراءهم، ونال منهم، صرفاً للناس عن مسايرتهم، والتتلمذ عليهم.

يقول: «ولو أن مولفاً «حد المنطق» بلغ زماننا هذا حتى يسمع دقائق الكلام في الدين والفقه والفرائض، والنحو، لعد نفسه من البكم، أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة، وفصل الخطاب».

ولم يقف أمر ابن قتيبة عند مهاجمة (أرسطو) بل ثار أكثر على أولئك الذين يتتلمذون على يديه ويقتفون أثره في صحراء الزمن، برغم بُعد الشقة، وطول السفر. وزعم أن معالم الدراسة العربية الأصيلة واضحة أمامهم دانية الثمار من

أيديهم، وروادها ملء سمع الدنيا وبصرها، وهم فيما يقررون لا يستندون على الحدس والتخمين.

إنهم (هؤلاء الرواد) لا يستوحون الوهم والخيال، ولكنهم يستوحون كتاباً لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، وأخباراً لا ينطق صاحبها عن الهوى.

ولو أن هذا المعجب بنفسه الرازي على الإسلام برأيه نظر وتفحص لأدرك الحقيقة، ولكنه طال عليه أن ينظر في علم الكتاب، وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وآدابها، فنصب لذلك وعاداه وانحرف إلى علم قد سلّمه له ولأمثاله، وقيل فيه المناظرون له ترجمة تروق بلا معنى، واسم يهول بلا جسم، فإذا سمع الغمر والحدث الغرّ قوله: الكون والفساد، وسمع الكيان، والأسماء المفردة، والكيفية، والزمان، والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع، وظن أن تحت هذه الألفاظ كل فائدة، وكل لطيفة، فإذا طالعها لم يخرج منها بطائل. إنما الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة، والنقطة لا تنقسم، والكلام أربعة: الأمر والخبر، والاستخبار والرغبة، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر، والآن حد الزمانيين، مع هذيان كثير، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف، وكذا مائة من الوجوه، فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالاً على نفسه، وقيداً للسانه، دعياً في المحافل، وغفلة عند المتناظرين.

ولعلنا لاحظنا بعد هذا الاقتباس الطويل تحامل ابن قتيبة في عنف على الثقافات الأجنبية لاعتمادها على العقل والتقسيمات، وإهمالها الذوق والعاطفة. وفي رأينا أن ذلك كان من الرجل بمثابة رد الفعل الطبيعي لرجل غيور على دينه ولغته، فقد رأى هجوم التيارات الثقافية التي وفدت من هنا وهناك، وانتشرت بين الناس في طرفة عين، فأقبلوا عليها وتجمعوا حولها، والعظيم منهم من خرج بأكثر نصيب، فلم يقف ابن قتيبة من هذا الذي راعه وهاله مكتوف اليدين، بل شمر عن ساعده ونزل المعركة ليخرج منها ظافراً بعد أن أثبت أصالة بلاغتنا العربية، وأنها من نبعنا الأصيل.

ما أشبه عصر ابن قتيبة بعصرنا، ولكن أين المثقف الواعي غير السلبي الذي لا يقف مكتوف الأيدي، ويشمر عن ساعديه، ويخوض المعامع دفاعاً عن أصالتنا، وعن فكرنا الأصيل.

الجرجاني.. يعلن فضلنا في السبق:

ونسير بعد ذلك خطوات - وإن بدت واسعة المدى - فنجد عبدالقاهر الجرجاني، شيخ البلغاء، وإمام الفصحاء، وأستاذ النحويين، آخر من درس البلاغة دراسة أدبية، وإن كانت هناك بعض دراسات جانبية تسلك المنهج الأدبي.

إن الرجل - كما أسلفت - هو آخر من تكلم عن الصور البلاغية بفنونها الثلاثة المعروفة تحت عنوان «البديع» أو «البيان» أو «صناعة الكلام شعره ونثره». لقد تناول

عبدالقاهر في الرسالة الشافية «في إعجاز القرآن» تفضيل العرب على غيرهم من سائر أصحاب اللغات الأخرى، فقال: «معلوم أن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل، وأن للمتفاضل فيه غايات ينأى بعضها عن بعض، ومنازل يعلو بعضها بعضاً، وأن ذلك علم يخص أهله، وأن الأصل والقدوة فيه للعرب، ومن عداهم تابع لهم وقاصر عنهم». وعبدالقاهر هنا يثبت الفضل للعربية لغتنا الجميلة الشاعرة، والسبق للعرب في ميدان الكلام، وإنشاء الصورة، وأن لغتهم لغة الشعر والموسيقا، (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 107 وما بعدها).

ابن الأثير - صرخة عربية مدوية:

فإذا تركنا عبدالقاهر ووصلنا إلى ابن الأثير (ابن الأثير الكاتب، نصر الله بن محمد بن عبدالكريم الشيباني، أبو الفتح، ضياء الدين، الذي ولد سنة 558هـ، وتوفي سنة 637هـ)، وجدنا صرخة عالية، وصوتاً عربياً مدوياً ينكر في شدة وإصرار أثر الثقافة الأجنبية في كُتاب العرب، وعلماء البيان حتى فيمن انحدر أصله من أصلٍ أعجمي، وتصدوا للكتابة والإنشاء.

يقول ابن الأثير في كتابه «المثل السائر» وبالتحديد عند حديثه عن الصناعة المعنوية وتقسيمها إلى: مجملة ومفصلة، وعن المعاني الخطابية، وحصر أصولها الكلية في حكماء اليونان دون الجزئيات: (القسم الثاني من المثل السائر، ص 3)

«ومحال أن تُحصر جزئيات المعاني وما يتفرع عنها من التفريعات التي لا نهاية لها، لا جرم أن ذلك الحصر لا يستفيد بمعرفته صاحب هذا العلم، ولا يفتقر إليه، فإن البدوي والبادي راعي الإبل ما كان يمر على شيء من ذلك يفهمه، ولا يخطر بباله، ومع هذا فإنه كان يأتي بالسحر الحلال إن قال شعراً أو تكلم نثراً».

والذي يهمنا في هذا المضمار تلك المحاورة التي كان ضياء الدين (ابن الأثير) طرفاً فيها، وذلك حين وجه إليه سؤال بأن الذي قاله كان في العرب القدماء فطرة طبعوا عليها، وخلقوا فيها كما طبع غيرهم من بني آدم على فِطر مختلفة، فالتركي فُطِر على حسن الرمي، والصيني على إتقان الصنعة، والمغربي على الشجاعة، وهكذا... ولكن ابن الأثير قد أجاب على ذلك بقوله: «إن سلّمت إليك أن الشعر والخطابة كان للعرب بالطبع والفطرة، فلماذا نقول فيمن جاء بعدهم من شاعر وخطيب تحضروا وسكنوا البلاد، ولم يروا البادية ولا خلقوا فيها، وقد أجادوا في تأليف النثر والشعر، وجاءوا بمعانٍ كثيرة ما جاءت في شعر غير العرب ولا نطقوا بها».

ولكنه ردّ عليه بأن هؤلاء المحدثين قد وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلموا منهم، فرد على المعترض بما يقطع الشك باليقين، وأني في ذلك بالقول الصُّراح، وذلك إذ يقرر: «هذا شيء لم يكن، ولا علم أبو نواس شيئاً منه، ولا أبو تمام، ولا البحتري، ولا أبو الطيب المتنبي، ولا غيرهم، وكذلك جرى

الحكم في أهل الكتابة كعبدالحميد (عبدالحميد بن يحيى الكاتب)، وابن العميد، والصابني، وغيرهم».

فقيل له: وما يدريك أن هؤلاء الذين ذكرتهم لم يتعلموا من كتب اليونان؟!.

فأحسن ابن الأثير الرد إذ ضرب المثل بنفسه، واستشهد بذاته قائلاً: «هذا باطل بي أنا، فإني لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان، ولا عرفته، ومع هذا فانظر إلى كلامي، فقد أوردت لك نبذاً منه في هذا الكتاب (المثل السائر)، وإذا وقفت على رسائلي ومكاتباتي وهي في عدة مجلدات عرفت أني لم أتعرض لشيء مما ذكره حكماء اليونان، في حصر المعاني، علمت حينئذ أن صاحب هذا العلم من النظم والنثر بنجوة من ذلك كله، وأنه لا يحتاج إليه أبداً. وفي كتابي هذا (المثل السائر) ما يفتيك وهو كافٍ». ولنراجع في ذلك القسم الثاني من كتاب: «المثل السائر» لابن الأثير، (ص 3، وما بعدها).

لقد انتهينا من عرض آراء كل من الجاحظ وابن قتيبة، وعبدالقاهر الجرجاني، وابن الأثير، ورأينا كيف أنهم ذهبوا في فنون القول كل مذهب، ليثبتوا أصالة بلاغتهم العربية التي لم تشبها شائبة الأخذ، أو تشوهها سمعة السرقة من آداب أمم أخرى.

* * *

والآن نحب أن نستعرض رأي بعض علمائنا الأجلاء في

العصر الحديث، وفي هذا الميدان أهم من اهتم بذلك أربعة: أما الأول: هو أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين. وأما الثاني: فهو أستاذنا الدكتور إبراهيم سلامة. وأما الثالث: فهو أستاذنا الشيخ أمين الخولي. وأما الرابع: فهو الكاتب الباحث سلامة موسى وبعد ذلك سوف أعقب بما أراه قدر الطاقة.

رأي الدكتور طه حسين (رحمه الله)

وأما الدكتور طه حسين فنقرأ له في مقدمة «نقد النثر» (أو مقدمة «البرهان في وجوه البيان» الذي نشر خطأ تحت «نقد النثر» لقدامة بن جعفر)، فنجده ينكر على الجاحظ إنكاره أن يكون لليونان بلاغة والتوكيد بأنه لا يعرف شيئاً عن كتاب «الخطابة» لأرسطو، كما يأخذ عليه تناقضه حينما يثبت للعرب وحدهم كل الشأن في البلاغة، ثم يعود فيشرك معهم غيرهم من الفرس والهند والروم في البيان.

كما يثبت الدكتور طه أن العرب كان لهم نقد دونوه في نهاية العصر الجاهلي، وأن هذا النقد كان سليماً مبنياً على الذوق أولاً، ثم انتهى إلى كشف بعض العيوب، وإلى استخلاص بعض نصائح قدموها للكتاب.

كما لاحظ أن العرب كونت قواعد دونها الجاحظ في فضائل وعيوب الخطابة، وكانت هذه القواعد نتيجة ما كان يثار في البصرة والكوفة (بالعراق) أثناء اجتماع أخلاط الناس من العرب والفرس.

ثم ظهرت طبقة من الكتاب في نهاية القرن الثاني يعملون في دواوين الخلفاء، وأغلبهم من الأعاجم، فوضعوا قواعد يتَّبعها الكتاب، وينسجون على منوالها.

هكذا يقول الدكتور طه.

ومن أجله استنتج أن البيان العربي إلى منتصف القرن الثالث الهجري لا يمكن أن يكون عربياً صرفاً أو أعجمياً محضاً فهو بيان غير تام، أبوابه قائمة على صحة الحروف ومخارجها... والكلام على سهولة اللفظ، والعلاقة بين الألفاظ والمعاني، فالبيان العربي في نظر الدكتور طه نسيج جُمِعت خيوطه من البلاغة العربية في المادة واللغة، ومن البلاغة الفارسية في الصورة والهيئة، ومن البلاغة اليونانية في الملاءمة بين أجزاء العبارة.

هذا، وبعد أن عرضنا رأي الدكتور طه سوف نُرجئ التعقيب عليه إلى ما بعد الحديث عن رأي الدكتور إبراهيم سلامة بصدد هذه الفكرة لعل في ذلك اتجاهاً يمهد لما سنقوله بعد حين.

رأي الدكتور إبراهيم سلامة (رحمه الله)

يقرر المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة في كتابه «بلاغة أرسطو بين العرب واليونان» (ص: 5): أن البيان العربي قد ابتدأ بالجاحظ حقاً، ولكنه بيان مخلوط قد اشتبك فيه النقد مع القاعدة البلاغية، والتقت فيه عدة ثقافات أحرزها الجاحظ،

وعرف بها، فتمثلت في نفسه تمثيلاً استخرج عصارته الأخيرة، وهضمها هضماً أحال طبيعتها إلى طبيعة أخرى تبدو في شكلها الجديد بعيدة الصلة بين نهايتها وبين مصادرها الأولى. هذا، وقد تدرج الأستاذ الدكتور إبراهيم سلامة مع علماء البلاغة الذين كان لهم أثر كبير في تطور البلاغة العربية صورة وفكرة وقاعدة، مبيناً مدى تأثر كل منهم بالبلاغة اليونانية وإفادته بهذا التأثير البلاغة العربية في شكلها وموضوعها.

فبينما يرى أن الجاحظ تأثر في بلاغته باليونانية، يرى أن ابن المعتز العباسي الذي وضع أول كتاب في البلاغة تحت اسم «البديع» قد عرض لبلاغة عربية المثل، عربية المأخذ، يستشهد لها من الكتاب والسنة، ويستشهد لها بما عرف من الأدب الجاهلي، قبل أدب الكتاب، وأدب السنة.

ولكننا نحب أن نذكر هنا أن أستاذ ابن المعتز، ثعلب المتوفي سنة 291هـ قد ألف كتاباً قبله جمع فيه بعض فنون البلاغة التي كانت معروفة في زمانه، ونعني به كتاب «قواعد الشعر» الذي حققه أستاذنا محمد عبدالمنعم خفاجة.

ويقرر أن قدامة بن جعفر تأثر بأرسطو تأثيراً كبيراً، ظهر واضحاً في كتاب «نقد النثر» (لم يثبت صحة نسبة هذا الكتاب لقدامة بن جعفر، وإنما هو لابن وهب، ولنراجع مقدمة كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب، والذي نشره وراجعه أستاذنا الدكتور حفني محمد شرف)، وما يحتويه من فكر وألوان ونظريات نقدية وبلاغية، ولكن للأسف إن هذا

الكتاب الذي اعتمد عليه في التأثير الأرسطي لم يثبت لمؤلفه قدامة كما يظن، ولكن له عذره في ذلك.

وهكذا سار مع علماء البلاغة مقارناً بينهم وموازناً بين آرائهم في مدي التأثر بالبلاغة اليونانية والأخذ منها.

وقد قرر أن هذا الأخذ لم تنقصه الفطنة، ولم يغب عنه ذكاء العقل العربي الذي تصرف فيما نظر وأخذ والذي اقتطع مما نقل (أو اقتنع)، فأخذ منه ما يتفق مع اتجاهه الأدبي أو اتجاه أدب. كما قرر الدكتور إبراهيم سلامة أن نقل الفكرة أو القاعدة لا يضير الأمة الحية، فالفكرة إذا وصلت إلى درجة القاعدة عدت في تراث الإنسانية، وفي مجهود العقل البشري عامة لا في مجهود فلان أو فلان، ولا في مجهود هذه الأمة أو تلك، ولكن قد تحدث الأمة في الفكرة التي تسلمتها من غيرها من التطور ما يُنسي اسم هذا الأول الذي وضع في الأرض البذرة الأولى. والعرب أخذوا ما أخذوا عن البلاغة اليونانية، ولكنهم جددوا فيها وبسطوا، وقعدوا بما يثبت لهم شخصيتهم العقلية فيما أخذوه، إما بالزيادة وإما بالنقص، فما الزيادة إلا تعميم واستقراء فات الأول حتى أمكن الأخير أن يزيد، وما النقص إلاَّ نوع من التهذيب والتجريد الفكري أدركه الأخير، فوجده لا ينطبق على ما عنده، ولا يدخل في التعميم الذي أراده الأول حتى أمكن الأخير أن ينقص. (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 291).

وهكذا فعل العرب في بلاغتهم فقد زادوا على الأبواب القليلة التي عرفوها من بلاغة أرسطو زيادة لم تخطر له على

بال، ولم ينقلوا إلا ما اتفق مع أدبهم، وقد وجدوا في كتابهم وحده بله ميراثهم الأدبي الواسع ما يتحمل هذه القواعد المنقولة. لقد هدتهم روحتهم التطبيقية العملية إلى إيجاد الكثير منها.

والدكتور إبراهيم سلامة أعدل وأخف حدة من الدكتور طه حسين في الحكم على العرب بأنهم أخذوا بلاغتهم عن اليونان بقوله: إنهم تأثروا وهضموا الثقافة اليونانية، وأخذوا منها ما يتفق وأدبهم، ولكن لم يتبين لنا متى كان هذا التأثر وكيفية وقوع هذا التأثير، هل كان مباشراً أم كان غير مباشر؟!

بحسب العرب تفرداً في باب الشخصية أنهم لم ينقلوا آداب غيرهم، بل نقلوا إلى أدبهم ما ينطبق على الآداب اليونانية التي عاشت عليها أوروبا عدة قرون، ووجدوا في أدبهم ما يمثل كل قاعدة، وما يصح أن يكون مثلاً لكل تطبيق ومعنى، ذلك أن أدبهم ينزل منازل الآداب الكبرى التي عاش عليها العالم.

وبعد، فإذا كان الطباق يونانياً لأنها مبنية على التشابه والدلالة بالتشابه، وبالمثل دلالة منطقية يعرفها أرسطو، وإذا كان الجناس يونانياً لأنه مخالفة، ولأنه تلاعب بالألفاظ، وإذا كانت الاستعارة نفسها، والتشبيه نفسه يونانيين لأن الأولى خروج بالألفاظ تحت تأثير الانفعال، ولأن الثاني دلالة طبيعية يعمد إليها الإنسان - حى البدائي - إذا أردنا المناظرة والمماثلة والتدليل على أن الغائب مثل الحاضر، وأن هذه مثل تلك فإن كل هذه المعاني - زيادة على أنها إنسانية وحيوية في

كل لغة حية - تتجه إليها الأذهان الحية إذا وجد في طبيعة اللغة وفي حيويتها ما يساعد على ذلك، وإذا كانت العواطف والانفعالات، وهذه الانفعالات ما تدعو إليه طبيعة اللغة، وطبيعة الأمة الحساسة التي تطاوعها هذه اللغة.

*

إلى هنا نكون قد انتهينا من عرض رأي أستاذنا الدكتور إبراهيم سلامة (رحمه الله)، وأقول هنا: كم كنت أتمنى منه وقد أخذ في دراسة مقارنة بين البلاغة العربية والبلاغة اليونانية، ومدى تأثر علماء الأولى بالثانية، أقول: كنت أرجو له أن يتقابل مع جميع علماء البلاغة الأقدمين الذين قالوا بالأصالة، يتقابل بهم في كتبهم، ويناقش أفكارهم، ويبين لنا مدى التأثر، لا أن يقف عند القول بوجود الصورة الكلامية في بلاغة العرب ووجودها في بلاغة أرسطو.

حقاً: إنه تقابل مع الجاحظ، ومع ابن المعتز العباسي، ومع قدامة بن جعفر، ومع عبدالقاهر الجرجاني، وإن كان الأول والثاني والرابع ممن أثبتوا في كتبهم الأصالة للبلاغة العربية إلا أنه كان هناك علماء آخرون أمثال ابن قتيبة وابن الأثير (ضياء الدين) الذي ضرب بنفسه مثالاً على عدم التأثر، ولكنه لم يكتب عنهما شيئاً في كتابه.

رأي الشيخ أمين الخولي (رحمه الله)

وثالث العلماء أساذنا المرحوم الشيخ أمين الخولي الذي

يقول في دراسته المعنونة بـ: «البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها» [ص 12]:

«وبالرجوع إلى ما يحفظ الصورة الأصلية لخطابة أرسطو نجد أنه قد تصدى لأبحاث بلاغية كثيرة، تكاد تكون جمهرة ما بأيدينا من أبحاث بلاغتنا، أو هي على الأقل أنواع كثيرة من فنونها الثلاثة».

ثم يستمر في عد جميع أبواب البلاغة، وردها إلى كتاب أرسطو، وليس في وسعنا من حديث إلا أن نقول: إن العقل والنقل والوجدان تخالف ذلك.

وأحب أن أوضح هنا أن أصعب شيء وأقساه في حياة الفكر هو التعصب، أي أن يتعصب إنسان لفكرة ما.

وكان المرحوم الأستاذ أمين الخولي، والدكتور إبراهيم سلامة مقلدين للدكتور طه حسين في بحثه الذي طلع به على العالم العربي والإسلامي في موتمر المستشرقين الذي عقد في الثاني عشر من شهر سبتمبر سنة 1931م في مدينة «ليدن» الهولندية بعنوان: «البيان من الجاحظ إلى عبدالقاهر».

تلخيص لهذا البحث:

ويتلخص من هذا البحث رأي الدكتور طه حسين في:

1 - الحملة على الجاحظ الذي تعصب للعرب وللعروبة ضد الأمم الأخرى، وخاصة اليونان والفرس، وكرر أن قارئ كتاب الجاحظ «البيان والتبيين» يخرج بنتائج ثلاث:

أ - أنه كان للعرب نقد في العصر الجاهلي دونوه، وهو مبني على الذوق، وبعض النصائح (للكتاب).

ب - أن أخلاطاً كثيرة كانت تعيش في البصرة والكوفة (في العراق) خدموا الثقافة العربية عن طريق النقل. كما أن أستاذنا أمين الخولي لم يكتف بهذا بل أخذ في بيان صلة البلاغة بعلم النفس ورأى أنها وثيقة، وضرورية، وذلك خلال بحثه المعنون بـ: «البلاغة وعلم النفس، ص 138 وما بعدها».

يقول: «فإذا ما نظرنا النظرة الأولى إلى البلاغة على هدي ذلك البيان القريب لها وجدنا محاولتها الفنية في القول ليست إلا تتبعاً لمواقع رضا النفس وعناية بالتأثير فيها، ومن هنا تتصل بعلم النفس، وتحتاج في دراستها إليه».

إن أستاذنا المرحوم أمين الخولي لم يقف عند بيان أثر الفلسفة في البلاغة وصلة علم النفس بها بل اختط لدراسة البلاغة منهجاً جديداً في القول، وما يجب أن يكون عليه الكلام، والطرق المؤدية، كما أن منهجه لا يعير اللفظة أو الجملة اهتماماً بل يرى أن الأهم هو الجمال في النص الأدبي كله ولكن لم يكتب لمنهجه البقاء بل لا أكون على درجة من المغالاة إذا قلت: إنه انتهى بانتهائه.

جـ - طبقة الكتاب في بلاط الخلفاء وضعوا معايير يسير عليها الكتاب.

2 - العقائد المنهجية وجدلها وفلسفة المتكلمين حولت البلاغة إلى فلسفة ومنطق، مما جعل رجلاً كالبحتري يثور على هذا السلوك، ويقول:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ منطق، ما نوعه، وما سببه؟
والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

ولنراجع في ذلك (ص 11) من مقدمة كتاب «نقد النثر» المنسوب إلى قدامة بن جعفر، حيث يعتبر الدكتور طه أن ذلك بمثابة رجعية قوية من الشعراء والكتاب العرب.

3 - يأتي في البحث بعد ذلك دور الفلسفة الإسلامية ونقلها عن الفلسفة الإغريقية، وموقف ابن سينا، وابن رشد من كتاب الخطابة لأرسطو.

ويقرر سيادته أن الذي انتفع بكل هذه الجهود عبدالقاهر الجرجاني.

ووصل سيادته من بعد كل هذا إلى النتيجة التي لا شك في أنه كان قد أعدها قبل أن يبدأ بحثه، وهي أن أرسطو كان المعلم الأول للمسلمين في الفلسفة، وهو معلمهم في علم البيان، ثم لا يقف المرحوم الأستاذ الخولي عند تقرير ما قرر بل يستدل بأدلة نقلية عن عبدالقاهر الجرجاني.

يقول: «ومع هذا لا أعتمد على الاستنتاج فحسب بل أدع شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني يصارحكم بهذا فأثر

هذا الدرس فأثر (أي أثر) هذا الدرس المنطقي للخطابة والشعر في فنون البلاغة حين يتكلم عن المجاز وحقيقته وبيان المنقول والمشترك والمجاز المرسل وعلاقته، فيقول: لأن قصدي في أن أبين أن المجاز أعم من الاستعارة، وأن الصحيح من القضية أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة، وذلك أنا نرى العارفين بهذا الشأن، أعني علم الخطابة ونقد الشعر».

ويستشهد كذلك بقول ابن دريد اللغوي في كتابه «الجمهرة» فيما بين ذكره لهذا الكلم أشياء هي استعارة على الحقيقة على طريقة أهل الخطابة، ونثر الشعر، فهو كما ترون (والكلام هنا للشيخ الخولي) ينسب (أي ابن دريد) الطريقة البلاغية الإصلاحية (الاصطلاحية) لأهل الخطابة، ويعتبر أصحاب علم الخطابة ونقد الشعر هم العارفون بهذا الشأن البلاغي.

رأي الأستاذ سلامة موسى:

ورابع الأربعة هو الأستاذ سلامة موسى الكاتب والباحث والذي نختلف معه في بعض الأمور، ورغم ذلك نكن له كل الاحترام والتقدير، وهذا يجب أن يكون شأننا مع كل أصحاب الرأي والفكر مهما اختلفنا معهم، فالخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية، وهكذا علمنا تراثنا الأدبي والفكري الأصيل.

الأستاذ سلامة موسى اعتبر المنطق أساساً من أسس البلاغة وقال بالحرف الواحد في كتابه: «البلاغة العصرية

واللغة العربية»: «المنطق أساس البلاغة..... والبلاغة بفنونها المختلفة الآن ولغتنا العربية تخاطب العواطف دون العقل، وهذا ضرر عظيم».

وهذا ليس بغريب منه، فهو القائل: «إن هناك تعابير لغوية كبيرة الضرر على مجتمعنا، ومن أسوأها في مصر، وفي عصرنا الحاضر هاتان الكلمتان: شرق وغرب، فإن كلمة شرق توحي إلينا بعداء مع أدباء أمريكا... وهم المتمدينون السائدون في العالم، فإن عداءنا يغرس في نفوسنا كراهية المتمدن».!!؟

وقد دعا الأستاذ سلامة موسى في كتابه السابق الإشارة إليه إلى العامية، واتخاذها لغة الكتابة والأدب، والانقطاع نهائياً عن تراثنا ومقومات شخصيتنا، كما دعا إلي القضاء على الجزالة، والقوة في الأساليب. وهذا موضوع لا يهمنا الرد عليه وإن كنا نرفضه جملة وتفصيلاً، لأنه انحدار وتطور بالبلاغة إلى أسفل.

ولعل العلامة «شاتو بريان» كان يرد على أمثال سلامة موسى عندما قال: «لا تحيا الكتابة بغير الأسلوب، ومن العناد الباطل معارضة هذه الحقيقة، فإن الكتاب الجامع شتات الحكمة يولد ميتاً إذا أعوزه الأسلوب».

*

كانت هذه بعض آراء المحدثين في البلاغة العربية القديمة وأثر الثقافة الأجنبية فيها.

والذي لاحظناه على دراسة هذا الموضوع أن أستاذنا الدكتور طه حسين قرر أن أثر البلاغة العربية هو العمل على الملاءمة بين أجزاء العبارة، وهذا أثر عام مبعثه الترتيب والدعوة إلى نظام العبارة وتركيبها.

بينما يرى الدكتور إبراهيم سلامة عن طريق المقارنة ومدى تأثر كل عالم عربي بالبلاغة اليونانية نفس الرأي. ولكن هل سلم المعاصرون لهم أم أسهموا في هذا الموضوع برأي؟!

نعم، إن المرحوم الأستاذ أحمد حسن الزيات، والمرحوم الأستاذ عباس محمود العقاد.

الأول في كتابه المهم: «دفاع عن البلاغة»، والثاني في أكثر من مقالة أهمها مقالته التي نشرها في يومياته عبر صحيفة الأخبار القاهرية في يوم 1964/1/29م كلاهما أسهم في هذا الموضوع.

يقول الأستاذ الزيات: إن البيان أو البديع العربي حلية فطرية تنبع من النفس حينما تصفو ويسمو خاطرها، وترتفع إلى مستوى الإلهام فتخلع من جمالها وإشراقها على الأسلوب جمالاً وإشراقاً يثير السامع، ويبهر القارئ، ويجذب الانفعال، ويشد أوتار القلوب، فإن الإنسان كما يقرر بعض العلماء: طاقة شعورية هائلة من إحساس مُحتدم وانفعال مُثَار.

* فالبيان أو البديع إذاً من خصائص الإنسان الذي يغمر شعوره فكره وخياله وعقله، لا فرق بين عالم وجاهل،

وحاضر وباد ، ولا صلة له بعلو الثقافة وضعف المعرفة إلا من حيث التعمق في المعرفة، وازدياد الثقافة سبيل إلى التعمق في (المعرفة) المعاني وتحكيم المعاني، وتهذيب الأسلوب، وتوسيع أفق الاختيار ونحن إذا طبقنا ذلك على العرب في جاهليتهم ظهر لنا صلتهم القوية بفنون البلاغة العربية، وخاصة ما كان فيض الوجدان ونبع الخاطر، ومشرق الإلهام، مما يضفي على الكلام من موسيقاه عذوبة وإشراقاً.

* ويواصل أستاذنا الزيات كلامه فيقول: ولذلك لا تجد عجباً في وجود الصور البلاغية في شعر شعراء العرب، والأدب في عهدهم مملوء بالألوان البديعية التي أتت في شعرهم عفو الخاطر من غير تعمد ولا قصد، ومن غير أن يعرفوا أسماءها ولا أقسامها، ولا أنها ستصير من بعدهم قاعدة تدرس، ولا كوناً يعرف ويقسم، ولم يكن الجالس في القبة (الخيمة) التي كانت تضرب في السوق (عكاظ وغيره) ليحكم بين الشعراء ويقدم هذا على ذاك لم يكن ليعلم أن أحكامه هذه ستصير مقاييس يقاس بها الشعر، ويمحص في ضوئها الأدب، ويربي الذوق (بها).

* ولا شك أن هؤلاء الشعراء والحكام لم يتأثروا بالبلاغة اليونانية، ولم يطلعوا على كتاب الخطابة، وكتاب الشعر لأرسطو، ثم لما امتد الزمن، ونزل القرآن الكريم حاوياً للصور البلاغية التي عرفها العرب في شعرهم، واجتمع

الناس لدراسة القرآن الكريم والشعر، واستخراج هذه الصور الكلامية ووضع أسماء لها - لما كان الحال هكذا لم يأت الناس يومها بهذه الأسماء من البلاغة اليونانية لأن أغلب أسماء الصور الكلامية، والألوان البلاغية كانت شديدة الصلة بالمعنى اللغوي لها.

فها هو الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفي سنة 170هـ حينما عرف المطابقة أو الطباق لم يطلع على كتاب الخطابة لأرسطو، أو كتاب الشعر، حتى يأخذ منهما هذه التسمية، أو يرى تلك الصورة فيهما، وإنما وجدها في شعر القدماء، وفي القرآن الكريم، ووجد أن أنسب تسمية للفظين المتضادين هي كلمة المطابقة.

* بل إن الأصمعي لما عرفها قال: إن أصلها من وضع الرِجْل في موضع اليد في مشي ذوات الأربع.

* وكذلك أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفي سنة 210هـ (صاحب كتاب: «مجاز القرآن» الذي يرجع زمن تأليفه إلى سنة 190هـ، ولم يكن هذا الكتاب وحده هو نتاج الفكر في القرن الثاني الهجري في هذا الباب، بل كان هناك كتاب آخر بهذا الاسم لقطرب النحوي المعاصر لأبي عبيدة، والمتوفي سنة 206هـ، كما يذكر ياقوت الحموي في معجم الأدباء 106/7) أبو عبيدة لما سمي ستر المعنى وإخفاءه كناية كانت تسمية لغوية، وهي أقرب إلي المعنى الاصطلاحي للصورة الكلامية، وكذلك لما تكلم عن تنزيل

الشاهد منزلة الغائب أو العكس، أي انتقال المتكلم بالكلام من صيغة إلى صيغة بمنزلة المتلفت الذي يغير اتجاه سيره.

* وأبو عبيدة في كل هذا لم يشافه أرسطو كما لم ير آثاره، وكذلك الجاحظ الذي قال عنه الدكتور إبراهيم سلامة فإنه أول من عرف البيان العربي نحب أن نوضح حياله أنه أول من تكلم عنه كفن أو كمصطلح علمي، أما كفن بياني وصورة كلامية فذلك موجود قبل الجاحظ بكثير. والذي نحب أن نقرره هنا أن البيان كصورة ولون بلاغي أو كتسمية وتعريف لغوي لتلك الصورة عربي أصيل، مشتق من أصل العربية ومأخوذ عنها.

* والذي نلفت إليه الأذهان في هذا المضمار هو بعض التقسيمات والتفريعات التي أصابت الألوان البلاغية فهذا هو ما لا نستطيع حياله أن ننفي عن أصحابه التأثير بالعقلية المنطقية والطريقة الفلسفية التي عرفتها البلاغة اليونانية.

* وإن كان بعض علماء العربية قد اختلف في هذا التأثير قلة وكثرة تبعاً لاختلاف الزمان والمكان واختلاف الأذواق، بل وتقبل الغريب ومزجه بلغة الأخذ. ولكن هذا التأثير وإن أفادنا قليلاً إلا أنه عاد على البلاغة العربية بالتخمة بالمقاييس العقلية والتفريعات العديدة، والجدل الذي لا يجيده مع ترك العاطفة والبحث عن تنمية الذوق، وهما

عماد البلاغة ومقياس الأدب.

نقول: لو قدر لبلاغتنا أن تبقى عربية الحياة كما كانت عربية المنبع والأصل إذن لجنينا أكثر وأعظم مما جنيناه بعد هذا التأثير الذي ضرها أكثر مما نفعها، وأخذ منها أكثر مما أعطاه لها ومنحه إياها.

ولكن هذا لا ينفي الأصالة الأكيدة لبلاغتنا العربية والتي أدرنا عليها كلامنا، وشهد لها من قبل علماء أمجاد نقدرهم ونحترمهم، لأنهم واضعو أساس الأصالة، ورافعو رايتها فوق الضاد، لغة القرآن الكريم.

* وقبل أن أترك القلم أجد من اللازم أن أقدم التقدير والعرفان لأستاذنا الدكتور حفني محمد شرف (غفر الله له ورحمه رحمة واسعة جزاء وفاقاً لما قدمه للبلاغة والنقد الأدبي من دراسات وأبحاث مازالت تفيدنا وستظل خالدة بإذن الله تعالى) الذي اهتم بمسألة الأصالة في البلاغة العربية وكتب عنها الكثير والكثير، وعلى هذه الكتابات وعلى علمه الغزير تتلمذنا، ومازلت أذكر كتابه القيم: «البلاغة العربية: نشأتها وتطورها، الصادر في القاهرة سنة 1973م» والذي استفدت منه استفادة جمة خلال سطور هذا البحث المتواضع.



التأريخ الشعري

ميادة التونجي

التأريخ الشعري فن من الفنون الأدبية كما الألفاظ والأحاجي والمعميات التي عرفت في الشعر العربي، ويقصد به أنه يؤرخ الشاعر أمراً أو حدثاً ما شعراً، فيصوغ في بيت شعري واحد، كلمات موزونة ذات معنى، تكون قيمة حروفها العددية بحساب الجمل مساوية في مجموعها الكلي للسنة المراد تأريخها، حسب التوقيت الهجري.

وتعتمد طريقة حساب الجمل على الترتيب الأبجدي للحروف، الموافق لترتيب حروف اللغات السامية القديمة[1]. فقد استخدم العرب قديماً تلك الحروف بصفة أعداد بعد أن زادوا عليها ستة حروف[2] من لغتهم، تفتقدها سائر اللغات السامية، ورتبت حروف الأبجدية هذه ترتيباً يغاير الترتيب الألفبائي الذي تنتهجه المعاجم، وشكل منها ثماني مفردات هي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ، وقيل في تسمية هذه المفردات ما قيل، فزعم بعضهم أن «أبجد» و«هوز» من ملوك اليمن، وهذا زعم لا نقرّه، ووهم لا حقيقة له، ولا يثبت منه شيء أمام مصباح العلم المنير، وقيل غير ذلك كثير. وأرى أن هذه مجرد اصطلاحات لفظية، وضعت ليسهل حفظها واستظهارها، على عادة المصطلحات الأخر المألوفة في الفقه والنحو، مثال ذلك أحرف المضارعة المجموعة في كلمة «أنيت» ونحوها. وقد قسمت هذه الأبجدية، ووزعت أحرفها على ثلاث مجموعات عددية،

بحيث يأخذ كل حرف من حروفها قيمة رقمية، تدل عليه، ويعرف بها.
وهذا جدول بالقيمة العددية لكل حرف من حروف الأبجدية:

أبجد هوز حطي	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
كلمن سعفص	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص		
	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠		
قرشت ثخذ ضظغ	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

فإذا أردنا أن نؤرخ - مثلاً - السنة الهجرية التي نحن فيها، فما علينا إلا انتقاء حروف تساوي في مجموع قيمتها العددية، مقدار هذه السنة، ثم نصوغ من هذه الأحرف جملة مفيدة ذات معنى، وحبّذا لو كانت هذه العبارة:

«تسلحي بالعلم أو الكرم أو الصبر الجميل»

508 173 298 330 114 = 1423هـ

وقد وضع لصحة هذا الفن وحسن ضبطه، عدة شروط منها: أن يكون التأريخ في بيت واحد، «ويستحسن أن يقع في عجز البيت أو في قسم من العجز»[3]، وأن يتقدم على ألفاظه كلمة «أرخ» أو «أرخوا» أو «مؤرخاً» أو ما شابه ذلك مما يدل على التأريخ، شريطة ألاّ يفصل بينها وبين كلمات التأريخ فاصل، بل ترد مقارنة لها، فإذا ما حدث تقديم أو تأخير، أو زيادة قبل لفظ التأريخ وجب على الشاعر أن يشير إلى ذلك، كي لا يلتبس الأمر علي القارئ. مثال ذلك قول «محمد بن عبداللطيف مخدوم زادة» مؤرخاً تمام بناء قبة أحد الأولياء سنة تسع وتسعين وتسعمائة[4]:

فيالك قبة عمرت بفيضٍ   يكادُ يراهُ منها كلُّ رائِي
لكثرة فيضها قد جاءَ ضبْطًا   «محلُّ الفيضِ» تاريخُ البناءِ

78   921 - 999هـ

فالشاعر قدّم الجملة المؤرخة إلى «محل الفيض» على لفظ التأريخ، ودلّ عليها سياق البيت، أما «ابن الحنبلي» في قوله مؤرخاً تولية «ابن قطب الدين» قضاء العسكر، فقد فصل بين التأريخ وألفاظه، فدل سياق البيت علي الألفاظ التي قصد بها التأريخ(5):

تولى ابنُ قطبِ الدّينِ قاضي عسكر   على وفْقِ ما تَرجُو الأعاجِمُ والعربُ
فأبديتُ تاريخَ الولايةِ قائلاً:   «يُطاع يقيناً في ولايته القطبُ

90 171 90 452   142 - 945هـ

وأرخ أحمد بن إبراهيم الخياري» وفاة الشيخ «أحمد بن عبدالله بن أبي اللطف البري الخطيب» سنة اثنين وتسعين وألف، فأشار إلى ضرورة حذف أول الأعداد ليصح التأريخ فقال(6):

فجَأ الأنامَ جميعَهم   خطبٌ ألمَّ بهم عجيبُ
فَقْد الإمامِ الحافظِ الـ   ـعلامة الشّهْمِ الخطيبْ
فأجبْتُهم مُتأوهاً   بلسانِ محزونٍ كئيبْ
زِلْ أولَ الأعدادِ من   تاريخه لتكنْ مصيبْ
واسمع فقدْ وَافى لنَا   تاريخُه: «ماتَ الخطيبْ»(7)

وقوله: زل أول الأعداد أي أنقص عدداً واحداً من مجموع قيمة أحرف مات الخطيب.

وينبغي في التأريخ الشعري، أن تحسب قيمة الحرف الواحد بحسب كتابته لا بحسب النطق به، فمثلاً التاء المنقوطة في كلمة

«نزهة» تعد «تاء» وتحسب بقيمتها، أما إذا كانت الهاء غير منقوطة فتحسب «هاء» في القيمة العددية نحو «نبيه»، كذلك الألف المقصورة في «ذكرى ليل» » تحسب ياء وتأخذ قيمتها، وألق الإطلاق تعد واحداً، أما الهمزة فإذا وقعت على السطر فقدت قيمتها، إلى غير ذلك من الأمور الأخر.

ويرى النابلسي أن أحسن أنواع هذا الشعر «ما اشتمل على اسم المؤرَّخ له، أو لقبه، أو شيء من متعلقاته»[8]. من ذلك قوله مؤرخاً إتمام قصيدته في مدح الرسول الأعظم محمد صلى الله عليه وسلم، سنة خمس وسبعين وألف[9]:

وقلت للربع لما الفكر أرخها — «يا ربع قد تم مدحي سيد الأمم»

283 104 440 62 74 112 = 1075هـ

اختلف مؤرخو الأدب اختلافاً كبيراً في تحديد العصر الذي ولد فيه هذا الفن الشعري، فرأى بطرس البستاني «أن استعمال طريقة التأريخ هذه في العربية قديمة العهد، منذ زمن الجاهلية الأولى»[10]. وقال الأسدي خير الدين: «إن ذكر هذه التواريخ على حساب الجمل في النظم لا يتجاوز أوائل القرن العاشر الهجري، وقبلها بزمان طويل كان السريان واليهود يؤرخون به»[11]. وكلا الباحثين اكتفى بعرض رأيه، ولم يأت بشواهد تؤيد ما ذهب إليه. أما الأمير «حيدر الشهابي» فقد عزا نشأة هذا الفن إلى «عبدالرحمن البهلول» من رجال القرن الثامن عشر، وقال: إنه «هو الذي اخترع التأريخ على حساب الجمل»[12]. وهذا ليس صحيحاً لأننا نجد في شعر «ابن المبلط - 991هـ «نظماً شعرياً قاله في تأريخ عدد من الأحداث، من ذلك قوله في تأريخ دار بناها «محمد البكري» سنة أربع وسبعين وتسعمائة[13]:

والزَمْ حمَى البَكريِّ شمسِ العُلا — ومرِّغ الخدَّ بأعْتَابِهِ

أنشأ بيتاً جاءَ تاريخُه — «يسْلَمُ مَنْ يدخلُ من بابِه»

140 90 644 90 10 = 974هـ

علماً بأن البهلول كان متأخر العهد عن «النابلسي» الذي أدرج هذا الفن في سلك البديع، مؤكداً أن فضل اختراعه يعود إلى من سبقه.

ويتفق «مصطفى صادق الرافعي» مع الأديب «لويس شيخو» على أن أقدم تأريخ وصل إلينا - على طريقة الإشارة والرمز. كان «للحسين بن الشبيب»[14] من شعراء القرن السادس الهجري، وقد قاله في «المستنجد بالله» أبي المظفر، الخليفة العباسي الثاني والثلاثين[15]:

أصبحت «لُبٌ» بني العبّاسِ كلّهم   إن عُدّدتْ بحروفِ الجُمّل الخُلَفَا

فابن الشبيب أراد بهذا القول أن يبين أن أبا المظفر هو الخليفة العباسي الثاني والثلاثون، حيث إن قيمة «لب» العددية تساوي العدد اثنين وثلاثين.

ويرجح الرافعي[16] استناداً إلى ما ورد في تاريخ القرماني، رد نشأة التأريخ الشعري إلى سنة سبع وخمسين وثمانمائة، أي السنة التي تم فيها فتح القسطنطينية على يد «محمد الفاتح» فقد ضمّن بعضهم هذا المعنى في تأريخ الفتح فقال[17]:

رام أمر الفتح قوم أولون   حازه بالنصر قوم «آخرون»

فلفظة آخرون بحساب الجمل هي تأريخ لفتح القسطنطينية. ويشير الرافعي إلى أنه لم يقف على كتاب «ذكرت فيه التواريخ الشعرية القديمة في الوفيات وأمثالها، إلاّ كتاب (الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية»[18]. وأقدم تأريخ شعري صريح ذكرفيه هو ما قيل في تأريخ وفاة الشيخ «بخواجه بخشايش»[19] سنة اثنتين وسبعين وثمانمائة[20]:

انـتـقـلَ الـشـيـخُ وتـاريـخُـه «قـدَّسَك الـلـهُ بـسـرٍّ رفـيـع»

= 360 262 66 184

وفيما ذكرته من آراء دليل على أن مؤرخي الأدب اختلفوا كثيراً في تحديد البواكير الأولى لهذا الفن، ولم يصلوا في نهاية المطاف إلى نتيجة متفق عليها.

ذاع هذا الفن وانتشر على نطاق واسع في العصور المتأخرة، ولاسيما في العهد العثماني الذي حفل بهذا الضرب الشعري، فقد راض الشعراء ومن نظموا الشعر قرائحهم على نظم هذا اللون، فكان ما ابتدعوه سجلاً وثائقياً، أرَّخوا فيه بعض الأحداث التاريخية والسياسية التي انطبعت بصماتها على جدار الزمان، وسجلوا فيه بعض الأحوال الاجتماعية، والأمور العمرانية، فضلاً عن ذلك فقد وجدوا فيه تزجية لأوقات فراغهم، ودفعاً للملل والسأم السائدين في حياتهم، حتى غدا ذلك أمراً مألوفاً لديهم، رأى فيه بعضهم ضرورة من ضرورات الحياة وآدابها الاجتماعية، فجعلوه في سياق أدب المجاملات الاجتماعية، وانصرفوا إلى تأريخ كل المناسبات التي تمر بأحبائهم وأصدقائهم، ممن يكنون لهم الود والاحترام.

لقد استغل الشعراء الأحداث السياسية، فأرخوها واستحسنوا في تأريخهم ما كان فيه فائدة تاريخية ترجى لدى الأجيال المقبلة، كتنصيب سلطان عادل، أو عزل قاض جائر. من ذلك ما قاله «ابن المبلط» مؤرخاً جلوس السلطان سليم الثاني على العرش سنة أربع وسبعين وتسعمائة[21]:

يولي مليكُ العصر وابنُ مليكه بـعـزٍّ وتـأيـيـدٍ ونـصْـرٍ وسـلـطـانِ
ودولةُ ملك قلتُ فيها مؤرخاً: «سليمٌ تولّى المُلكَ بعد سُليمانِ»

974هـ = 191 76 121 446 140

«ولمحمد بن تقي الدين» مؤرخاً تولية السلطان العثماني «مراد خان بن سليم الثاني» سنة اثنين وثمانين وتسعمائة. فقال[22]:

توفى سليم الملكُ، يا صاحِ، دارجاً — إلى جنّةِ المأوى وعَفْو كريمِ
فقلتُ وفي تاريخه جاءَ حكمة — «مراد تَولّى أس[23] ملك سليم»

245 446 61 90 140 = 982هـ

ويؤرخ «الكيواني» منح «علي أفندي المرادي» منصب الافتاء، ويمهد لتأريخه المصادف لسنة إحدى وسبعين ومئة وألف، بأبيات مدح، يثني فيها على «علي أفندي» بالخلق الكريم، والمجد الرفيع، فيقول[24]:

غَدَا بالمَجْدِ مُشْتغلاً — بلا مللٍ ولا كسلِ
ولمّا ازْدَادَ تَشْريفاً — بخدمةِ أشرف المللِ
وقامَ بواجِبَ الفَتْوى — بلا زَيغْ ولا زَلَلِ
أتى تاريخُه بيتاً — كرَقْمِ الوَشْي للحُلَلِ
«رأينا مجلسَ الفُتْيَا — يزيدُ علوهُ بعَلي»

262 133 522 31 111 112 =

لم يغفل شعراء هذا العصر عن تاريخ الأحداث الهامة التي عايشوها، فأثارت صخباً، وكان لها صدى مدوٍ على صعيد الأوضاع السياسية والاجتماعية، كعزل قاض طاغ، أو وفاة والٍ ظالم، أو مقتل حاكم مستبد، لقد استغلوا هذه الأحداث، وأرخوها، فهذا «درويش الطالوي» يؤرخ عزل القاضي «الأياشي» عن دمشق سنة ١٠٠٨هـ وقد وافق يوم عزله ورجمه يوم النحر، فكان موته للناس عيداً على عيد، فسجل ذلك قائلاً[25]:

رُجِمَ الأيَاشي في دمشقَ وجاءه — عزلٌ وكانَ العيدُ عيداً أكبرا
وسُئِلتُ عن تاريخه فأجَبْتُهم — «يالعزلِ شيطانٌ رجيمٌ دُمِّرا»

140 370 253 245 = 1008هـ

كذلك تعد وفاة «أحمد باشا الجزار» سنة تسع عشرة ومئتين وألف، حدثاً هاماً على الصعيد السياسي، أرخه «محمد أمين عابدين» بقوله[26]:

هلكَ الجزّارُ ولا عَجب ... ومضى بالخزْي وبالإثمِ
وبمَهْلِكِه الباري عنا ... أرخ «قد كفَّ يدَ الظلم»

1219 = 1001 14 100 104هـ

كما أرَّخ الشعراء مقتل «كيوان الطاغية» الذي بث الرعب والهلع في نفوس الناس، لما عرف عنه من بطش وفتك، فكان قتله سنة ثلاث وثلاثين وألف، فرحة عظمى، انجلت لبشراها سحب الظلم والظلام، وسجلها أحدهم بقوله[27]:

قالَ لي صاحبٌ وقد مَاتَ كيوا ... نُ هلاكاً ومنْ له الذكرُ يتْلى:
كيفَ راحَ الخبيثُ؟ ناديْت أرخ ... «علمَ الله راحَ كيوانُ قتْلاً»

1033 = 531 87 209 66 140هـ

ولأحد أدباء الشام مؤرخاً مصرع السلطان العثماني «عثمان بن أحمد خان بن محمد «سنة إحدى وثلاثين وألف بيد عسكره، مشيراً إلى مقتله غدراً وغيلة في بيته على يد أحد جنوده، كما حدث مع الخليفة الراشدي «عثمان بن عفان» وقد ربط في تأريخه بينهما فقال[28]:

قضى عثمانُ سلطانُ البَرايَا ... بأسياف العَساكرِ والجنودِ
ووافَتْهُ المنيّةُ في السَّرَايا ... مؤرخة «كعثمانَ الشهيد»

1031 = 350 681

ونلاحظ أن الشعراء قدموا لنا من خلال تاريخهم هذا صورة عن ظلم أفراد الهيئة الحاكمة، وجسدوا جور بعض القضاة وطغيانهم، ومخالفتهم لنصوص الشريعة الغراء.

كذلك سجلوا في تأريخهم الشعري كثيراً من النكبات

الاجتماعية، والكوارث الطبيعية التي داهمت البلاد، فألحقت بها الدمار كالسيول والزلازل وجائحات الجراد وغيرها. من ذلك ما قاله «عبدالله بن فلاح» في تأريخ سيل هائل جارف حدث في الأحقاف سنة ثمان وتسعين وتسمائة»[29]:

فاضَ في الأحْقَافِ سيلٌ غادرَ النحلُ خَويَا
إن تُرِدْ تاريخَه قُلْ «عمَّ طُوفَانُ الثريّا»

998 = 742 146 110

«ولعبدالغني النابلسي» أبيات تدعو إلى الموعظة والاعتبار، يؤرخ فيه زلزالاً وقعت سنة سبع عشرة ومئة وألف في جبل قاسيون في صالحية دمشق، تصدعت على أثره المنارة الغربية في الجامع الأموي، ونكب الكثير من الناس إذ هدمت بيوتهم، وفجعوا بأهلهم وذويهم، فقال في ذلك[30]:

أيّها الناسُ جانِبُوا البَغْضَا بَيْنكم واشفِقُوا على المَرْضَى
واتّقوا الله واعبدُوه ولا تهملوا سنّةً ولا فَرْضَا
إنما الله كيفَ شاءَ بناهُ أرّخوه «يُزَلزِلُ الأرْضَا»

1117هـ = 1033 84

ومن الظواهر الاقتصادية التي أرَّخها الشعراء، ظاهرة الغلاء التي بيّنوا من خلالها تعرّض البلاد لنكبات طبيعية كالمحل الذي يؤدي بالضرورة إلى ارتفاع الأسعار فوق ما هو مألوف. من ذلك قول «منجك باشا» مؤرخاً غلاء حدث سنة إحدى وثلاثين وألف[31]:

العامُ أقْبلَ مُمْحلا فالناسُ منهُ في بَلاً
لَمّا غَلتْ أسعارُهَمْ نادَيْتُ أرّخه «غَلا»

1031هـ

وبالمقابل فإن «إبراهيم العاملي» يؤرخ زوال الغلاء في دمشق سنة سبع ومئتين وألف للهجرة، مبيّناً أن ذلك رضا من الله، فيقول[32]:

لَمّــا حــبَـانَــا ربُّــنــا بـرضَـاه مـنْ بـعـدِ الـغَـضَـبْ
ذهـبَ الـغـلاءُ فـقـلْـتُ فـي تــأريــخــه «شــرٌّ ذَهَـبْ»

500 707 = 1207هـ

لقد أولى الشعراء العلاقات الاجتماعية وآدابها التقليدية اهتمامهم، ومنحوا المناسبات الدينية والاجتماعية جانباً كبيراً من عنايتهم ورعايتهم، فأكثروا من التهنئة فيها، وانصرفوا تزجية لأوقات فراغهم، وتمشياً مع روح العصر إلي تأريخ تلك المناسبات التي تمر بأحبائهم وأصدقائهم، مشاركة لهم في أفراحهم وأتراحهم. فأرَّخوا العرس، وولادة الذكر، والختان، وخروج العذار، والوفاة، وغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى وما أكثرها. فهذا «ابن مامية الرومي» يؤرخ عرساً حدث سنة خمس وسبعين وتسعمائة، مقتبساً تأريخه هذا من آية قرآنية، توافق حروفها بحساب الجمل السنة المراد تأريخها. وهذا يدل على ذكاء الشاعر وفطنته(33):

هُـنِّـئـتُـم بـعـرسـكـمْ والـسَّـعْـدُ قـد خَـوَّلـكـم
وقــد أتَــى تــاريــخُــه «نـساؤكـمْ حـرْثٌ لـكـمْ»(34)

677 708 90 = 975هـ

ويؤرخ «ابن النقيب» قدوم مولود، رزق به أحد أصحابه سنة خمس وسبعين وألف، فيقول(35):

يا حليفَ الكمالِ بالطائرِ المَيْـ ـمون مولودُك استهلَّ مصَانَهْ
فـتـراهُ أبـاً وجـداً وهـنّـا كَ سروراً ملقى إليك عنانَهْ
فـلـقـد جاءَ فـيـهِ تاريـخُ: ودّي «مَولدٌ بالسعود دامَ اقْترانَهْ»

20 80 173 45 757 = 1075هـ

ويرى «الكيواني» في ختان ابن أحد الوزراء سنة ست وخمسين ومئة وألف، مناسبة اجتماعية ذات أهمية، فيؤرخها بقوله(36):

ختانٌ جرى بالجدي[37]	فعمَّ الورى بالجذلْ
لشبلٍ له في السّنَا	كشمس الضّحى في الحَملْ
وقد جاءَ تاريخُه	«ختانٌ بجودٍ كملْ»

1156هـ = 90 15 1051

ومما يطرفنا في هذا الميدان، أنّ بعض الشعراء رأى في ظهور العذار في وجه الغلام مناسبة تستحق التأريخ، فاتجه إلى تأريخها. من ذلك ما قاله «عبدالغني النابلسي» مؤرخاً ظهور العذار[38] في وجه غلام كحيل الطرف، بدا العذار على وجهه، ريحاناً عبقاً زان الخدين الحمراوين جمالاً وبهاءً[39]:

مسكٌ على الوجنات سائل	أم سيفُ لحْظِك ذو حَمائلِ
هذا عذارُك إنّما	نفَضتْ صباغتها الغَلائِل
فالحسنُ في الخدين عن	إشراقه ما حال حائلِ
والطيبُ ينفح أرّخوا	«في طيِّ ريحان الخمائل»

1090هـ = 712 269 19 90

وكما أرخ الشعراء المناسبات السعيدة، فقد أرَّخوا المناسبات المؤلمة، كوفاة سلطان عادل، أو والد أو عالم، ومن هذا القبيل ما قاله «ابن مامية الرومي» مؤرخاً وفاة السلطان الأعظم «سليمان بن سليم» سنة أربع وسبعين وتسعمائة[40]:

انتقلَ العادل من دُنْيته	جاور الرحمن والمَوْلى الرحِيم
قالتِ الأقْطابُ في تاريخِهِ	«مات سليمانُ بن سلطان سليم»

974هـ = 140 150 52 191 441

وقوله مؤرخاً وفاة الشيخ العالم «محمد بدر الدين الغزي» سنة أربع وثمانين وتسعمائة، ومصوراً حزن المساجد والمدارس على فقده[41]:

أبْكَى الجوامعَ والمساجدَ فَقْدَ منْ | قد كانَ شمسَ معارفِ التَّمكِينِ
وكذا المدارسُ أظْلمَتْ لمّا أتى | تاريخه «بخفاء بدرِ الدِّينِ»

283 206 95 = 1085هـ

وأرخ ابن معصوم وفاة والده بقوله(42):

حزنَتْ لموتك طيبةٌ | ومنًى وزمزمُ والحَطيمُ
فلِذَا أتَى ببديهةٍ | تاريخُه حزنٌ عظيمُ

65 1020 = 1085هـ

لم يقصر الشعراء تأريخهم الشعري على تأريخ الأحوال السياسية والاجتماعية فحسب، بل إنهم أولوا الأحوال العمرانية عنايتهم، فأرَّخوا بناء المنشآت العمرانية على مختلف صورها، كبناء مسجد أو ترميمه، أو بناء مدرسة، أو قصر، أو خان، أو سبيل، أو سوق، أو حمّام إلى غير ذلك من المنشآت الأخرى التي كثرت وانتشرت على نطاق واسع في ذلك العهد. ونظراً لنشاط حركة البناء والعمران، ارتأيت الاقتصار على ذكر تأريخ بعض هذه المنشآت وأهمها. من ذلك ما قاله «ابن مامية الرومي» مؤرخاً بناء جامع بدمشق، إبّان عهد الوزير درويش باشا، سنة اثنتين وثمانين وتسعمائة(43):

في دولةِ السلطانِ بالعَدْلِ مراد | من قامَ بالفرضِ واجباً والسنّهْ
درويشُ باشا قدْ أقامَ مَعْبَداً | وكم له أجر به ومنّة
بناه خير جامع تاريخُه | «لله فاسجُدْ واقْتَرِبْ(44) بجنّهْ»

65 148 709 60 = 982هـ

ويؤرخ «معروف الصهيوني» في معرض مديحه، لمن تمّ على يديه ترميم الجامع الأموي بدمشق سنة خمس وأربعين وتسعمائة فيقول(45):

يا مالِكاً قالَ لسانُ النُّهى | عنه حديثاً أعْجَب السامع
حَسْبي من الفخْرِ إذا أنْصَفُوا | وأرّخوا «تَرْصيصي الجامع»

800 145 = 945هـ

ولأبي الوفاء العرضي مؤرخاً تبليط الجامع الكبير في مدينة حلب سنة اثنتين وأربعين وألف قوله[46]:

أنشا لجامعنا الكبير بلاطه   لله مولاه بنفسٍ راضيهْ
لقبولها نادى البشيرُ مؤرخاً   «صدقاتُ زين الدين يهْنا جاريهْ»

595 67 95 66 219 = 1042هـ

ومن المنشآت العمرانية التي كثر انتشارها في تلك الآونة وأرخ بناءَها الشعراء الخانات والحمّامات والأسبلة، فقد أمر «صالح باشا الموستاري» بعمارة خان في منزلة النبك سنة خمس وسبعين بعد الألف، أرخ بناءه «منجك باشا» بقوله[47]:

صالِحٌ للخَيرِ لمّا أنْ بَنَى   مخلصاً خانا بفعلٍ متقنِ
وهو والي الشام من أضحى له   حسنُ ذكرٍ في جميعِ الألسنِ
قال داعي البر بشرى أرّخُوا   «في سبيل الله خانٌ قدْ بُني»

90 102 66 51 104 62 = 1075هـ

ولابن مامية مؤرخاً السبيل الذي أنشأه الشيخ «أحمد القادر الدمشقي» بجوار مدرسة الأمير سيف الدين المعروفة بـ «القلجية» سنة اثنتين وثمانين وتسعمائة[48]:

هذا السبيلُ الأحْمدي   لله ما فيه خَفَا
وقد أتى تاريخُه   «اشربْ هنيئاً بلْ شفَا»

503 66 32 381 = 982هـ

وتبنى حمام تحت قلعة دمشق، بأمر من «مصطفى باشا» فيسجل «أبو الفتح المالكي» تأريخ بنائها في قوله[49]:

لمّا كملت عمارةُ الحمّام   وازدادَ به حسنُ دمشقَ الشامْ
قالت طرباً وأرّخت منشدةً   «حمّامُكِ أصلُ راحة الأجسامْ»[50]

109 121 609 136 = 975هـ

وأرَّخ أحدهم بناء برج ساعة حلب في باب الفرج، فقال[51]:

لقد شيِّد في الشهبا منارة ساعة ... بعصر حميد[52] من علاه غدت تروي
وجاءكما يهواه رائف[53] أرَّخُوا ... «تنبه للأوقات من كان في لهو»

457 568 90 71 90 41 = 1317هـ

وهكذا نرى أن الشعراء لا يكادون يغفلون تأريخ أي منشأة عمرانية، فقدموا من خلال ذلك صورة واضحة عن نشاط حركة البناء والعمران في تلك الآونة، واهتمام ذوي الأمر بترميم المنشآت التي تهدمت بفعل الزمان. والحق أنّ حركة البناء ظاهرة حضارية راقية، تنم على ذوق رفيع وفن بديع.

ويصادفنا في ذلك العهد ضرب من التأريخ الشعري لبعض الأمور العلمية، والأدبية، كالانتهاء من تأليف كتاب، أو نظم ديوان، أو بديعية. كقول «ابن معصوم» مؤرخاً ختام كتابه «أنوار الربيع في أنواع البديع»[54] والانتهاء من تأليفه سنة ثلاث وتسعين وألف[55]:

بعونِ الله تمّ الشرح نَظْمَاً ... ونثْراً مخجلاً درّ النِّظام
ومسكُ ختامه مذْ طاب نشراً ... أتى تاريخُه «طيبُ الخَتام»

21 1072 = 1093هـ

ويتبين لنا من استقرائنا لشواهد التأريخ الشعري، أنّ الشعراء استساغوا هذا اللون من النظم، فأكثروا منه، ولم يتقيّدوا بشروطه، وتفننوا في نظمه، حتى إن بعضهم جمع تاريخين في نظم واحد الأول كان بصريح اللفظ والثاني بطريقة الحساب، وهذا في رأيي ضرب من الترف الفكري، وإن كان ينم على ذكاء حاد وفطنة شديدة. من ذلك قول «عبدالغني النابلسي» مؤرخاً وفاة أنسي أفندي[56]:

لمّا مضَى أنْسي مضَى ... قدّامه الأنسُ وخَلْف
تاريخُه جاءكم ... خمسٌ وسبعون وألف

64 700 194 117 = 1075هـ

ومن براعة النابلسي في التأريخ نظمه التأريخ مرتين، مرة قبل لفظة التأريخ، وأخرى بعدها. من ذلك قوله في تأريخ عرس وختان سنة ست وسبعين وألف لأخوين من أعز الناس عليه[57]:

عرسٌ أتَى وختان	كلاهما في قران
حاولْتُ تأريخَ هَذا	وذا فقال لساني:
أقبَلت أزهر عرس	أرِّخْ (بأزْهَى ختَان)
533 313 330 = 1076 هـ	25 1051 = 1076هـ

بل إنه قد يذكر في تأريخه السنة والشهر والليلة. من ذلك قوله مؤرخاً وفاة «أحمد بن محمود الكنجي»[58]:

أحمد الكنجيُّ أحمدُ خِلٌّ	فاضل خُلقُه احْتمالٌ وصَبْرٌ
ماتَ شهر الصيامِ ليلةَ قَدْرٍ	وله من إله كان جَبْرُ
يالَمَيْتٍ مُبارك كنتَ حتى	لك أرخهُ «ليلة القدر قَبْرٌ»
	470 335 302 = 1107هـ

وبلغ التفنن في التأريخ الشعري عند بعضهم حداً خرج معه عن المألوف، حتى إنهم أرهقوا أنفسهم في نظمه. من هذا القبيل ما قاله «يحيى العقاد» وهو من أصحاب الحرف، مؤرخاً بناء منارة «جامع البهرمية» بحلب سنة إحدى عشرة ومئة وألف جاعلاً كل شطر من الأبيات تأريخاً لبناء هذه المنارة، وبلغت براعته في التأريخ الشعري أنه أرخ في بيتين من الشعر ابتداء بناء المنارة تارة والانتهاء منه تارة أخرى، وفي هذا دليل على مقدرته الفكرية والأدبية نحو قوله مؤرخاً ابتداء البناء[59]:

قامَتْ فصادَمَها السحابُ بمرَّه	وسَمَتْ بقدٍّ قدٌّ كل مشاد
541 221 102 247 = 1111هـ	506 106 104 50 345 = 1111هـ
فهو المعَمَّرُ من أنارَ منارَها	وأثار أجراً آبَ دونَ نفَاد
91 381 90 252 297 = 1111هـ	708 205 3 60 135 = 1111هـ

وقوله مؤرخاً انتهاء البناء سنة 1122هـ:

وهلالها باللطفِ حلَّ مؤرخاً في عكس رقم كالجلالة بَادي

90 150 340 515 17 = 1112هـ

وفي هذا تكلف واضح، وعبث فكري، يقرب من الألغاز والمعميات لمجانبته القواعد المتبعة في التأريخ الشعري. ولعل الشاعر أراد بذلك أن يبرز مقدرته الفنية، وبراعته في النظم.

وهناك من الشعراء من أوغل أكثر من هذا حتى غدا تأريخه ضرباً من التعقيد، يثير الدهشة والاستغراب، مثال ذلك قصيدة ميمية[60]، أوردها صاحب السلافة «لشهاب الدين أحمد بن الفضل بن محمد باكثير المكي» في مدح «علي بن بركات بن أبي نمي» على البحر البسيط، ويتم استخراج التأريخ منها على هذا النحو «إن أجزاء بحرها ثمانية تفاعيل فإذا أخذ أول الجزء الأول من رأس القصيدة إلى آخرها وألف، تركب منه البيت الأول من التواريخ، وإذا أخذ أول الجزء الثاني كذلك تركب منه البيت الثاني، وهكذا البيت الثالث والرابع إلى الثامن، ويخرج من أول كلمة من صدور أبيات التواريخ وأول كلمة من أعجازها بيت تاسع وهو تاريخ أيضاً»[61] وهي قصيدة طويلة، ويضيق بنا المقام عن ذكر التواريخ التي تخرج منها. وحسبي أن أذكر البيت الأول الذي استهل به الشاعر قصيدته، والبيت التاسع الذي اخترناه من التواريخ. يقول الشاعر في البيت الأول[62]:

عليّ إن بتُّ أجْنِي نورَ قُربِهم روحي لِمَنْ كان للآمالِ ملتزمي

أما البيت التاسع الجديد فهو[63]:

عليٌّ بن بركات علي حبّه كَهْفِي

ومما تقدم يتبيّن لنا أن التأريخ الشعري انتشر في هذا العهد

انتشاراً واسعاً، واستساغه الشعراء فنظموه في أشعارهم، وتفننوا في نظمه، وراحوا يؤرخون كل صغيرة وكبيرة، حتى غدا ذلك ضرباً من العبث الفكري في كثير من الأحيان، فأرخوا بناء المنشآت، وتنصيب السلاطين وعزلهم، وزواج وجيه، وقدوم مولود، وظهور عذار، وختان وليد، ووفاة قريب... ولعلهم وجدوا في هذا تسلية لهم وتزجية لفراغهم أبانوا من خلالها مهارتهم الفنية والأدبية؛ إلا أننا لا نستطيع أن نغفل دور هذا الشعر لما له من فائدة تاريخية لا تنكر إذا إنه قام على أحرف لها قيمتها الحسابية التي لا تتغير بمرور السنين(64)، إضافة إلى ما له من أثر مفيد في رياضة الفكر وقراءة النصوص المؤرخة، وما دون منها على كثير من جدر المنشآت التي ماتزال قائمة كالمساجد والبيمارستانات والخانات والسبل وسواها والتي كثيراً ما يصعب فهمها على بعض القراء.

بيد أن هذا الفن قد تلاشى في العصر الحديث ولم تعد الحاجة إليه ماسة لأسباب جمة أهمها تطور وسائل التدوين لما يراد حفظه وتأريخه كالمعلوماتية وعلى رأسها الحاسوب، وسيظل هذا الفن ظاهرة أدبية فنية كان لها دورها الهام في غابر الزمن تحكي للأجيال قصة تراث أدبي خالد مايزال معلماً من معالم الفطنة والذكاء.

الهوامش

1) ينظر بشأن التاريخ الشعري: النابلسي، عبدالغني 1299هـ - نفحات الأزهار على نسمات الأسحار. مصر ص 336-339، البكرجي، قاسم 1293هـ - حلية البديع في مدح النبي الشفيع. المطبعة العزيزية، حلب ص 345-346، الرافعي، مصطفى صادق 1394هـ - 1974م - تاريخ آداب العرب. الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 3: 377-383، شيخ أمين بكري 1399هـ - 1979م - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني. الطبعة الثانية، دار الآفاق، بيروت ص 167-171، عبود مارون 1952 - رواد النهضة الحديثة. دار العلم، بيروت ص 42-45.

2) جمعت هذه الحروف الستة في «ثخذ ضظغ».

3) شيخ أمين، بكري: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 170-171.

4) العيدروس، عبدالقادر: النور السافر ص 458-459.

5) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 2:19.

6) المحبي، محمد أمين: خلاصة الأثر 1:232.

7) التأريخ: مات الخطيب.

441 652 = 1093 - 1 = 1092.

8) نفحات الأزهار: ص 336.

9) المصدر السابق: ص 336.

10) دائرة المعارف بطرس البستاني: 6:19.

11) موسوعة حلب المقارنة 1404هـ/1984م. الطبعة الأولى، جامعة حلب 3:84.

12) عبود، مارون: رواد النهضة الحديثة ص 42.

13) العيدروس، عبدالقادر: النور السافر ص 427.

14) أبو عبدالله، الحسين بن علي، كاتب من أهل بغداد، اختص بالمستنجد العباسي، ومنادمته، ولد سنة (500هـ/1006م) توفي (580هـ/1184م).

15) الكتبي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات. مطبعة السعادة، مصر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد 1:276.

16) تاريخ آداب العرب 3:378.

17) القرماني، أحمد: أخبار الدول وآثار الأول ص 308.

18) تاريخ آداب العرب: 378:3.

19) حصل على طريقة التصوف حتى بلغ رتبة الإرشاد، توفي سنة (872هـ).

20) طاشكبري، زاده: الشقائق النعمانية ص 69.

21) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 92:3.

22) الغزي، نجم الدين: لطف السمر 122:1.

23) ورد في عجز البيت لفظ «ابن» وهذا لا يستقيم مع تاريخ تولية السلطان، ويظن أنها تصحيف لكلمة (أس) وباستبدالها يستقيم تاريخ الأبيات مع حساب الجمل. ويقصد بـ (أس) أي أساس.

24) الديوان: ص 189.

25) «أياش» وهي بلدة يصنع بها الصوف في نواحي أنقرة.

26) المحبي، محمد أمين: خلاصة الأثر 209:1، البوريني، الحسن: تراجم الأعيان 91:1.

27) الشطي، محمد جميل 1365هـ/1946م: روض البشر في أعيان دمشق في القرن الثالث عشر. دار اليقظة، دمشق ص 32.

28) المحبي، محمد أمين: خلاصة الأثر 302:3.

29) العصامي، عبدالملك 1380هـ: سمط النجوم العوالي في أبناد الأوائل التوالي. المطبعة السلفية، مصر 104:4.

30) العيدروس، عبدالقادر: النور السافر ص 458.

31) برج بابل وشدو البلابل ص 318.

32) الديوان: ص 148.

33) الحر، عبدالمجيد: معالم الأدب العاملي ص 58.

34) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 51:3.

35) سورة البقرة 223.

36) الديوان: ص 282.

37) الديوان: ص 187.

38) الجدي: برج في السماء بجوار الدلو.

39) ويقصد بالعذار بدء ظهور الشعر على وجنتي الغلام.

40) برج بابل وشدو البلابل: ص 217-218.

41) العيدروس: عبدالقادر: النور السافر ص 292.

42) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 3:10.

43) الديوان: ص 633.

44) العيدروس، عبدالقادر: النور السافر ص 355.

45) فاسجد واقترب: اقتباس من القرآن ﴿واسجد واقترب﴾، سورة العلق 19.

46) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 3:208.

47) الطباخ، محمد راغب: إعلام النبلاء 3:200.

48) الديوان: ص 71.

49) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 3:151.

50) الغزي، نجم الدين: الكواكب السائرة 3:23-24.

51) والتأريخ قوله: «حمّامك أصل راحة الأجسام» وتساوي بحساب الجمل «975» وهي السنة التي توفي فيها المالكي.

52) الموسوعة الإسلامية الميسرة: إشراف: د. محمود عكام - رئاسة تحرير: مختار فوزي النعال. المجلد الثالث - التأريخ الشعري ص 6.

53) رائف: رئيس بلدية حلب يومئذ.

54) حميد: هو السلطان عبدالحميد.

55) هو شرح لبديعيته المثبتة في ديوانه ص 384-465، وقد قارن المؤلف بينها وبين بديعيات جملة من الشعراء الذين تقدموه كالحلي، وابن حجة الحموي وغيرهما، وأورد خلال ذلك نخباً من الشواهد الشعرية، والحوادث التاريخية والمسائل الفقهية، والطرائف الأدبية. وقد طبع الكتاب. ينظر الديوان ص 11.

56) الديوان: ص 636.

57) النابلسي، عبدالغني: نفحات الأزهار ص 339.

58) نفحات الأزهار: ص 338-339.

59) المحبي، محمد أمين: ذيل نفحة الريحانة ص 53، سلك الدرر 1:199.

60) التأريخ «ليلة القدر قبر» وهو بحساب الجمل يساوي = 1107هـ وقد ذكر الشاعر الليلة وهي ليلة القدر في رمضان.

61) الطباخ، محمد راغب: إعلام النبلاء 6:427-428.

62) ينظر ابن معصوم: سلافة العصر ص 204-206 فقد أورد القصيدة بأبياتها الثمانية ثم ذكر التواريخ التي أخرجت منها.

63) ابن معصوم: سلافة العصر. ص 204-206.

64) المصدر السابق: ص 204.

65) المصدر السابق: ص 206.

66) ينظر عانوتي، أسامة: الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر. ص 66.

المصادر والمراجع

*) القرآن الكريم.

*) الأسدي، خير الدين 1404هـ = 1984م - **موسوعة حلب المقارنة**. الطبعة الأولى، معهد التراث العلمي، جامعة حلب. أعد فهارسها: محمد كمال.

*) البستاني، بطرس - **دائرة المعارف**. دار المعرفة، بيروت، لبنان.

*) البكرجي، قاسم 1293هـ - **حلية البديع في مدح النبي الشفيع**. المطبعة العزيزية، حلب.

*) البوريني، الحسن 1963م - **تراجم الأعيان في أبناء الزمان**. تحقيق: صلاح الدين المنجد. مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق.

*) الحر، عبدالمجيد 1402هـ = 1982م - **معالم الأدب العاملي**. الطبعة الأولى، دار الآفاق، بيروت.

*) الرافعي، مصطفى صادق 1394هـ - 1974م - **تاريخ آداب العرب**. الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

*) الشطي، محمد جميل 1365هـ = 1946م - **روض البشر في أعيان دمشق في القرن الثالث عشر**. دار اليقظة، دمشق.

*) شيخ أمين، بكري 1399هـ = 1979م - **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**. الطبعة الثانية، دار الآفاق، بيروت.

*) طاشكبري، زادة 1395هـ = 1975م - **الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية**. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

*) الطباخ، محمد راغب 1408هـ = 1988م - **إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء**. الطبعة الثانية. نقحه ووقف على طباعته: محمد كمال. دار القلم، حلب.

*) عانوتي، أسامة 1970م - **الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر**. منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت.

*) عبود، مارون 1952م - **رواد النهضة الحديثة**. دار العلم، بيروت.

*) العصامي، عبدالملك 1380هـ - **سمط النجوم العوالي في أبناء الأوائل التوالي**. المطبعة السلفية، مصر.

*) العيدروس، عبدالقادر 1353هـ = 1934م - **تاريخ النور السافر في أخبار القرن العاشر**. تصحيح: محمد رشيد أفندي الصفار. مطبعة الفرات، بغداد.

*) الغزي، نجم الدين 1979م - **الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة**. الطبعة الثانية. تحقيق: سليمان جبور. دار الآفاق الجديدة، بيروت.

١٩٨١م - **لطف السمر وقطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر**. الطبعة الأولى. تحقيق: محمود الشيخ. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية.

*) القرماني، أحمد 1282هـ - **أخبار الدول وآثار الأول**. تصحيح: محمد أمين أفندي. الزوراء، بغداد.

* الكتبي، محمد ابن شاكر - **فوات الوفيات**. تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد. مكتبة النهضة المصرية، مصر.

* الكيواني، أحمد 1301هـ - **ديوان أحمد الكيواني**. تصحيح: عبدالقادر نبهان. المطبعة الحنفية، دمشق.

*) المحبي، محمد أمين 1284هـ - **خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر**. المطبعة الوهابية، مصر.

*) ابن معصوم، صدر الدين 1408هـ = 1988م - **ديوان ابن معصوم**. الطبعة الأولى. تحقيق: شاكر هادي شكر. عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت.

*) ابن معصوم، صدر الدين 1324هـ - **سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر**. الطبعة الأولى، مصر.

*) النابلسي، عبدالغني 1408هـ = 1988م - **برج بابل وشدو البلابل**. الطبعة الأولى. تحقيق: أحمد الجندي. دار المعرفة، دمشق.

1299هـ - **نفحات الأزهار على نسمات الأسحار**. مصر.

*) ابن النقيب، عبدالرحمن 1383هـ = 1963م - **ديوان ابن النقيب**. تحقيق: عبدالله الجبوري. أشرف على طبعه: أحمد الجندي. مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق.

* اليوسفي، منجك 1301هـ - **ديوان الأمير منجك باشا**. تصحيح: عبدالقادر نبهان. المطبعة الحنفية، دمشق.



بين السرقات الشعرية والتناص

محمد مساعدي

الإطار النظري لمفهوم «السرقات الشعرية»

تندرج دراسة الشعر عند القدامى ضمن نسق عام تتوزع فيه المعارف إلى أصلية وفرعية، فهو يُصنف ضمن تلك المعارف الدنيوية التي تسعى إلى إعداد مادة لغوية وشعرية تستجيب لمتطلبات العلوم الدينية. هذا التقسيم للمعارف إلى أصلية وفرعية أدى إلى هيمنة النظرة الموسوعية والرؤية الشمولية على أبحاث القدامى: فالمختص في علوم الدين مطالب بصياغة قواعد نهائية، ولإنجاز هذه المهمة يجد نفسه في حاجة ماسة إلى علوم الدنيا ، فيوسع مجال اختصاصه ليشملها. والمختص في العلوم الفرعية مطالب بتوفير معارف مساعدة للنهوض بالعلوم الأصلية، وهذه المهمة الحساسة لا يضطلع بها إلا العالم المتمرس المشهود له بخبرته الواسعة في ميدان تخصصه والمشهور بأمانته العلمية. ففي مجال اللغة والنقد أسندت لفئة من العلماء مهمة تنظيم هذه المعارف وتقنينها[1] ، واعتُبرت أحكامهم وآراؤهم نهائية خصوصاً تلك التي اتفقوا حولها فأصبحت قواعد عامة يلتزم الجميع باحترامها انطلاقاً من قناعة مؤداها أن إجماع العلماء لا يكون

على ضلال. قال ابن سلام الجمحي: «وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه»[2].

إن هذا التميز بين الأصل والفرع، بين الجوهر والعرض، بين الجزئي والكلي، يرتكز على موقف فلسفي كان مهيمناً في القرون الوسطى، لخصه مصطفى ناصف بقوله: «كل عنصر ثابت في مكانه داخل الكل»[3]. ولتوضيح ذلك، نورد ما قاله عن فلسفة النقاد واللغويين القدامى:

«الفلسفة التي عاش عليها النقاد توضح لنا موقفهم من اللغة والمعنى: هذه الفلسفة قوامها التمييز بين الفردي والكلي، بين العرضي والجوهري، إقامة نظام معين لا يتخطاه أحد، هو نظام محكم وكل امرئ يعيش فيه سعيداً إذا شاء الله، كذلك الحال في اللغة، كل معنى هو نظام محكم مغلق، إذا تصورت تداخلاً أو شغباً بين معاني الكلمات، فإن ذلك يعني أن هناك شغباً أو جدلاً بين مهايا الكائنات ومكانها، أن هناك تغيراً مستمراً، وهذا غير صحيح»[4].

هكذا يتضح أن هناك مجموعة من الثوابت انطلق منها القدامى في دراستهم للظواهر الأدبية وغير الأدبية، أثرت بشكل واضح على صياغة النقاد لقواعد عمود الشعر: فقد أقروا بأن المعاني منفصلة عن الألفاظ، هذا الاعتقاد هو في الواقع، فصل بين اللغة والفكر، واعتبار اللغة مجرد وعاء لنقل الأفكار أو وسيلة للتعبير عن معان جاهزة، فالمعاني على هذا الأساس، جواهر مشتركة بين البشر يتعين على الشاعر إبرازها

في معارض تلائمها أكثر من غيرها، أو بتعبير الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك»[5].

فالإنتاج الشعري حسب المنظومة الفكرية التي كانت تحكم رؤية النقاد العرب القدامى، ليس شيئاً آخر سوى صياغة فنية محكمة للمعاني المكنونة في الصدور. وإذا توافق الشاعر في إحكام الصياغة وإبراز المعنى المقصود في أحسن حلة، فإنه يكون أحق به من غيره ويضيق من ثمة الخناق على الشعراء اللاحقين. من هنا نبعت نزعة إشادة القدامى بالشعراء الأوائل، لأنهم سبقوا إلى أغلب المعاني ونسجوها على غير مثال. ولكي يصل اللاحقون إلى المستوى الذي بلغه السابقون فإنهم ملزمون بمحاكاة الارتقاء المتحقق في الماضي. وهكذا فإن كل إنتاج شعري جديد يعد في الغالب تنويعاً على السابق أو إخراجاً جديداً له، لأن الشاعر يصدر عن معرفة مسبقة اكتسبها من أسلافه، معرفة جماعية لا يمكن لأية معرفة فردية لاحقة أن تتجاوزها أو تلغيها، بل تجد نفسها مضطرة لإعادة إنتاجها. وقد ترتب على هذا التصور إحساس دفين لدى القدامى - شعراء ونقاداً - بأن الشعر يتجه نحو نهايته بسبب استنفاد الشعراء السابقين للمعاني، وذهب بعضهم إلى تأكيد ذلك معلناً أن مسار الشعر قد وصل فعلاً إلى نهايته:

فقد روي عن أبي عمرو بن العلاء (ت 159هـ) أنه قال: «ختم الشعر بذي الرمة، والرجز برؤبة بن الحجاج»[6].

وعن أبي عبيدة (ت 297هـ) أنه كان يقول: «افتتح الشعر بامرئ القيس، وختم بابن هرمة»[7]

وقد أدى تمكن هذا التصور من ذهنية بعض المحافظين المتعصبين لشعر الأوائل، إلى إصدار جملة من الأحكام في حق نماذج شعرية تستجيب لأفق انتظارهم لا لشيء إلا لأنها توجد خارج المسار الذي أغلقوه:

سئل أبو عمرو بن العلاء (ت 159هـ) عن المولدين فقال: «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فمن عندهم»[8].

قال كلثوم بن عمرو العتابي عن أبي نواس: «والله لو أدرك الخبيث الجاهلية ما فضل عليه أحد»[9].

وروي عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي (ت 285هـ) أنه «أنشد الأصمعي:

هل إلى نظرة إليك سبيل فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

فقال الأصمعي (ت 213هـ): لمن تنشدني؟ فقال لبعض الأعراب، فقال: هذا والله هو الديباج الخسرواني، قال: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بين عليهما»[10].

لقد أدى الإقرار بثبات المعاني وأسبقيتها في الوجود عن الألفاظ، إلى نفي صفة الخلق والإبداع عن الذات الإنسانية

باعتبارها صفة خاصة بالذات الإلهية. كما أدى إلى الاعتقاد بأن وظيفة اللغة وظيفة إشارية محض: فالألفاظ قد تشير إلى الدلالات المقصودة إشارة مباشرة حينئذ نكون بصدد التعبير عن الحقائق، وهي وظيفة يؤديها الاستعمال الحقيقي للغة. وقد تشير إلى تلك الدلالات إشارة غير مباشرة، وهي وظيفة يؤديها الاستعمال المجازي أو التصوير الفني. الاستعمال الأول هو الأصل، لأنه يستحضر في ذهن السامع بدقة أكثر المعنى المقصود وفق النظام العرفي الثابت. والاستعمال الثاني فرع يتم استخدامه لنقل معاني خفية لا يمكن استحضارها إلا بواسطة التصوير، والتصوير طريقة من طرق استدعاء الدلالات المقصودة في الذهن وتمثلها اعتماداً على ألوان من العلاقات الثابتة، والمبدأ الأساسي الذي يجب احترامه هو توخي السهولة والوضوح في الانتقال من معنى إلى آخر، مع مراعاة التقاليد التي رسخها الأوائل والتي أصبحت مرجعية للتعاقد الضمني بين الشاعر والمتلقي.

يتضح مما تقدم أن نظرة القدامى للمعنى ارتبطت بمبحث **السرقات الشعرية**، وقد انطلق البحث في هذا المجال من اعتقاد مؤداه أن المعاني استنفدها الشعراء السابقون، ولم يبق أمام اللاحقين إلا النسج على منوالهم وإعادة إنتاج معانيهم أو الزيادة فيها وصياغتها في قوالب جديدة. وقلما تتاح لشاعر محدث أو مولد فرصة الإبداع على غير مثال، هذا التصور صادر عن رؤية فلسفية ميتافيزيقية يحكمها مفهوم الحضور: حضور المعنى في النص كحقيقة قارة، حضور الماضي، كمعرفة

موضوعية، في الحاضر. وقد نتج عن ذلك خوضهم في قضية «السرقات الشعرية»، واعتمادهم على مفهوم «الإجماع» في مجالي اللغة والنقد، كما نتج عنه تصورهم للتاريخ باعتباره سيرورة من الفراغ إلى الإمتلاء فعلى مستوى مسار الشعر، نجد أن القدامى يهتمون بنشأته لتحديد البداية، ثم يلزمون الشعراء اللاحقين بضرورة إتمام المسار الذي بدأه السابقون عن طريق البحث عن المعاني المبتكرة، فإذا أضاف الشاعر إلى التراكم الذي خلفه سابقوه معاني جديدة، وتمكن من صياغتها في قوالب تلائمها، فإن هذه المعاني تنتسب إليه ويكون بذلك قد أغنى مسار الشعر. أما إذا استمد معانيه من الموروث، فإن تهمة السرقة تكون له بالمرصاد، كشكل من أشكال الإقصاء تختلف حدته بحسب مقدار حضور ملامح السابق مع اللاحق.

الإطار النظري لمفهوم «التناص» Intértextualité

إذا كانت التصورات الميتافيزيقية قد رسخت مجموعة من المسلمات تنطلق من اعتبار الأصل والجوهر مكمن حقيقة الأشياء، فإن التيارات الفكرية المناهضة لها حاولت إعادة النظر في تلك المسلمات، فتجاوزت البحث عن الأصل والجوهر والماهية وكل ما يتصل بوحدة الحقيقة، ورسخت في المقابل مفاهيم جديدة من قبيل: التعدد - الاختلاف... مفاهيم حاولت بعث المنسي وإنطاق المسكوت عنه ومساءلة الجوهر لإعادة الاعتبار لكل ما اعتبرته الميتافيزيقا هامشاً. مع هذه التصورات أصبحت اللغة موضوعاً للتفكير بعدما كانت مجرد

أداة لتداول الحقائق ووعاء لتوثيقها وحفظها من الضياع[11] وأصبح النص تبعاً لذلك بوتقة تنصهر فيها تجربة المؤلف بتجارب السابقين، ووفق هذا التصور لم يعد المعنى جوهراً متضمناً داخل النص يستدعي مهارة في التنقيب لاستخراجه، ولكنه أصبح كياناً حيوياً قائماً على التعدد والاختلاف في الزمان والمكان لأن كل قارئ يساهم في بنائه بطريقته الخاصة حسب أفق انتظاره.

في ظل هذا السياق الفلسفي المخالف تماماً للسياق الذي نشأ فيه مفهوم «السرقات الشعرية» نشأ مفهوم «التناص» الذي يعد من المفاهيم الأساسية التي اعتمدت عليها الدراسات السيميولوجية لتجاوز النزعة الوثوقية التي كرسها البحث عن المقصدية. ووفق هذا المفهوم، فإن النص لا يحيل على أصل ينطلق منه أو يتكلم باسمه، ولا يستند إلى أب يتبناه، ولكنه، خلافاً لذلك، نص يتيم أصله ليس هو المؤلف وإنما فضاء اللغة والواقع بمختلف أبعاده. وهذا معناه تراجع التصورات التي تمنح المؤلف سلطة يصبح معها المالك الشرعي الوحيد لمعنى نصه لصالح سيادة التعدد، حيث ينفك المؤلف عن أن يكون ذاتاً عارفة ليصبح بدوره، قارئاً يختزن عدداً غير محدود من النصوص يمكنه من صياغة نصوص جديدة. و«لكل نص مرجعية ثقافية وعى الكاتب بعضها وغاب عنه البعض الآخر. لكن هذا الغائب لم يغب عن النصوص التي تظل حبلى بكل تاريخيتها»[12].

بيد أن هذا التعدد «لا ينبغي له أن يقف عند عتبة

القراءة، لأن القراءة ذاتها مطالبة بأن تكون متعددة »[13] مادام القارئ، بدوره، يعد حصيلة ثقافية تتقاطع مع التكوين الثقافي للكاتب. وهذا يسمح لنا بالحديث - على غرار « تداخل النصوص » Intértextualité - عن « تداخل القراءات » Intérrcceprivité. وقد عبر « بارت » عن هذا التداخل بقوله:

« إن هذه الأنا التي تقترب نحو النص هي، قبل كل شيء، حصيلة نصوص متعددة وسنن لانهائية، أو بقول أدق: سنن منسية (أصولها متلاشية) »[15].

فالقارئ يتفاعل مع النص المقروء لأنه يمكنه من تشغيل ذاكرته واستحضار النصوص التي قرأها من قبل ونسيها أو نسي أصولها. وفي كل قراءة للنص الواحد يستحضر ما غاب عنه في القراءات السابقة، ويستكشف، من ثمة، دلالات لم يهتد إليها في القراءات السابقة. وهكذا يكتسب النص خلوده وقابليته للتجدد وقدرته على التكيف مع قرائه المحتملين.

يتضح مما تقدم أن منطلق البحث في « السرقات الشعرية » راجع بالأساس إلى اعتقاد القدامى بأن المعاني استنفد معظمها السابقون، وضيقوا الخناق على اللاحقين الذين أصبحوا يعانون من « محنة » على حد تعبير ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ). أما « التناص » فإنه ينظر إلى النص باعتباره قراءة في الموروث بمختلف تمظهراته، قراءة يخلخل من خلالها النصوص السابقة ويدخلها في سياقات جديدة تكتسب من خلالها أبعاداً أخرى.

من السرقات الشعرية إلى التناص

يمكننا معاينة الاختلاف النظري بين السرقات الشعرية والتناص عملياً من خلال تتبعنا لمسار تلقي[17] بيت شعري لأبي نواس (ت 198هـ) في علاقته ببيت للأعشى، حيث أن هاجس البحث عن بصمات الشعراء السابقين في اللاحقين دفع النقاد واللغويين العرب القدامى إلى الإقرار بأن عجز بيت أبي نواس[18]:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

مأخوذ من قول الأعشى:

..... شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

وإذا كانت نزعة الاحتفاء بالأوائل قد دفعت لغوياً مثل أبي الأعرابي (ت 231هـ)، ومن حذا حذوه، إلى تفضيل قول الأعشى على قول أبي نواس[19]، فإن آخرون تجاوزوا المعيار الزمني، واعتمدوا معياراً فنياً لتقويم الشعر بغض النظر عن زمن قائله: فقد ذهب ابن قتيبة (ت 276هـ) إلى أن أبا نواس «سلخ معنى الأعشى وزاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبق إليه ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»[20].

وقد كان ابن قتيبة من الأوائل الذين دعوا إلى إنصاف المحدثين، فألف كتابه «الشعر والشعراء» للدفاع عن المبدإ الفني ومناهضة المبدإ الزمني:

«ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلي المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله»[21].

وقد سلك ابن عبد ربه (ت 328هـ) مسلك ابن قتيبة حين رأى أن أبا نواس أخذ من الأعشى المعنى فزاد فيه ما يحسنه ويقربه به ويوضحه، بل أكثر من ذلك اعتبر المتأخر أولى بهذا المعنى من المتقدم[22].

أما ابن رشيق (ت 456هـ)، فإنه انطلق من سؤال «الجودة»، فاعتبر مطلع هذه القصيدة من أفضل ابتدا ءات المحدثين[23].

هناك إذن نوع من التدرج في هذه القرا ءات، من التعصب للقديم وتفضيله على المحدث (ابن الأعرابي) إلى الاعتراف بفضل القديم وإنصاف المحدث (ابن قتيبة)، إلى تفضيل المحدث على القديم لحسنه ووضوحه (ابن عبد ربه) إلى الإقرار بجودة المحدث دون الإشارة إلى صلته بالقديم (ابن رشيق).

هذا التدرج هو بمثابة مؤشر على حدوث تغيير ملموس في أفق انتظار القراء القدامى، حيث فقد شعار اللغويين

المتعصبين للقديم مبررات وجوده مع مرور الزمن، وأصبحت تجربة المحدثين محط اهتمام النقاد.

ورغم اعتراف طه حسين بوجود صلة ظاهرة بين بيت الأعشى والشطر الثاني من بيت أبي نواس، فإنه راح يبحث عن تميز بيت أبي نواس وكأنه يريد أن يدفع عنه تهمة «السرقة»: فأبو نواس - في نظره - لم يستعر لفظ الأعشى ولم يقتصر علي معناه، ولكنه طعمه بقوله:

«دع عنك لومي فإن اللوم إغراء»

وهنا يؤهله لانتساب البيت له.

إضافة إلى ذلك، فإن التقارب الظاهر بين قول أبي نواس:

«وداوني بالتي كانت هي الداء»

وقول الأعشى:

وكأس شربت على لذة   وأخرى تداويت منها بها

يخفي وراءه اختلافات: آية ذلك أن الأعشى كان يتداوى، فهو لا يذكر الداء والدواء إلا إذا شرب، فمعناه إذن ضيق محدود، أما أبا نواس، فإنه «مد هذا المعنى وبسط أطرافه، فأصبح لا حد له، أصبح يرافق الحياة، أصبحت الخمرة داء ملازماً لمن يشربها، وأصبحت هي الدواء لهذا الداء، فهو يتداوى طول حياته»[24].

والحصيلة، أن بيت أبي نواس في هذه القراءة يجيب عن

سؤال عام يروم البحث عن مبررات تؤكد امتياز هذا الشاعر في الخمر وتقدمه علي سابقيه للدفاع عن فرضية مفادها أن أبا نواس هو «زعيم القدماء وزعيم المحدثين في الشراب والمجون»[25].

أما ابتسام أحمد حمدان، فقد ذهبت إلى أن هذا البيت، وإن سبق إلى معناه الأعشى، فإنه «اتخحذ على يد النواسي إيقاعاً جديداً اتضحت فيه بعض عناصر العصر، من أناقة في التنسيق التركيبي، وذوق موسيقي في اختيار الألفاظ، وترتيبها، فلم يذكر الشراب صراحة، لا ليبعد ذكرها، بل ليجعلنا نتمثل لها صورة جديدة»[26].

وهكذا، فإن البيت، حسب هذه القراءة، يجيب عن سؤال التفرد والتجديد، كما يجيب عن سؤال انتصار سحر الشعر، بانسجام إيقاعه وتماسك صوره، على قوة الجدل العقلي الذي يعتمده النظام زعيم المعتزلة سلاحاً للإقناع: فافتتاح البيت بفعل أمر «دع» يعكس شدة تمسك الشاعر بالشراب، واستعداده للدفاع عن ها ضد منطق المعتزلة بمنطق الشعر وقدرته على الإغراء والتأثير في نفس مستمعيه. كما يدل افتتاح الجملة الثانية بالفاء متبوعة بإن المؤكدة على أن المتأخر «فإن اللوم إغراء» نتيجة للمتقدم «دع عنك لومي»، وعلى أن اللوم فقد مفعوله على الشاعر فأصبح وسيلة تقوي تشبثه بموقفه وتمسكه بالشرب، لأنها الداء والدواء[27].

ويمكن القول بأن كل من طه حسين وابتسام أحمد حمدان، يندرج ضمن ما يعرف عندنا اليوم بـ «التناص». فمحاولتهما

تهدف بالأساس إلى إبراز أوجه التداخل بين بيت أبي نواس وبين الأعشى، فهما لم يقتصرا على الاعتراف بوجود صلة ظاهرة بين البيتين، ولكنهما اجتهدا في البحث عن مجموعة من الملامح التي تميز بيت أبي نواس عن بيت الأعشى.

ومن هذا المنطلق، فإن قول أبي نواس، لا يعيد إنتاج معنى الأعشى، ولكنه يستثمر معطيات الموروث للتعبير عن موقف خاص به، وبصنيعه هذا، فإنه يخلق مسافة مع الموروث الأدبي، هذه المسافة هي التي تكسبه خصوصيته وتميزه.

نحن إذن أمام ظاهرة نصية واحدة: **تداخل النصوص** ووعيين نقديين ينطلقان من إبدالين نظريين paradigme مختلفين: وعي قديم ووعي معاصر:

الأول: متشبع باعتقادات ميتافيزيقية جعلته ينظر إلى التعدد من خلال الوحدة، أي أنه يلغي النسخة ليحتفظ بالأصل المعلوم، يبحث في اللاحق عن بصمات السابق. هذا التصور يقول لمعنى بيت أبي نواس - وغيره من المعاني التي وصفت بالمسروقة - إن مؤلفك سرقك من مالكك الحقيقي أو سلخك من معنى آخر في ملك غيره وزاد عليك شيئاً أصبح به أحق بملكيتك.

والثاني: مناوئ لكل التصورات الوثوقية يبحث عن التعدد داخل ما كان يُنظر إليه كوحدة، يفكك الأصل ويقوضه ليشكك في يقينيته وإطلاقيته، ويفتح المجال من ثمة أمام التفاعل. هذا التصور يقول لبيت أبي نواس: إن مؤلفك هو

أولاً وقبل كل شيء، قارئ شهد له أهل عصره بكثرة حفظه للأشعار، وأنك وغيرك حصيلة تفاعل بين نصوص متعددة المشارب مجهولة الأصول تختزنها ذاكرة اللغة، أي أنك مولود جديد انبثق من رحم مبدع نشأ في أحشاء الموروث وغذاك بحسه وثقافته ورؤيته الخاصة للعالم.

الهوامش

1) يقول جمال الدين بن الشيخ: «حسمت خلال القرنين الهجريين الأولين الإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديداً دقيقاً. إن المعارف التي تهتم باللغة تشكل موضوع عناية ملحوظة وتضطلع بمهمة حاسمة، هي مهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية»: «مقالة حول خطاب نقدي» ضمن كتاب «الشعرية العربية» ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي ومحمد أوراغ، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 1996، ص: 7.

2) ابن سلام الجمحي «طبقات الشعراء» تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة (دون سنة طبع) ص: 4/1.

3) مصطفى ناصف: «نظرية المعنى في النقد العربي»، دار الأندلس، بيروت، ط: 2، 1981، ص 75.

4) المكان نفسه.

5) الجاحظ، «الحيوان» ج 3، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط: 2، 1966، ص: 131-132.

6) ابن رشيق: «العمدة» تحقيق: محمد قرقزان، دار العودة بيروت، ط: 1، 1988، 195/1.

7) نفسه: 196/1.

8) نفسه: 197/1.

9) ابن منظور: «مختار الأغاني في الأخبار والتهاني»، تحقيق عبدالعليم الطحاوي، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة بالقاهرة 53/3.

10) الصولي: «أخبار أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، خليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط: 1980، ص: 244.
11) للمزيد من التوضيح بخصوص هذه القضايا نحيل على كتاب: «أسس الفكر الفلسفي المعاصر» لعبدالسلام بنعبدالعلي، دار توبقال للنشر، ط: 1، 1991، البيضاء.
12) محمد عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير»، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1985، ص: 13.

13) R. Barthes, “S/Z” Seuil 1970, p. 22.

14) استوحينا هذا المفهوم من Clément Moison في كتابه:

“Qu’est ce que l’hustoire littéraire?” Puf; p,p: 224-225.

16) «ابن طباطبا العلوي» عيار الشعر «تحقيق: طه الحجري ومحمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة في مصر 1956م، ص: 8-9.

17) Jauss “pour une esthétique de réception” édition: Gallimard, Paris, 1978.

18) «ديوان أبي نواس» تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص: 6.
19) «الموشح» للمرزباني: تحقيق: محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي (د:ت) ص: 333. وإلى مثل هذا ذهب أبو علي البصير (ت 251هـ)، وابن الأعرابي (ت 231هـ) وأصحابه: كالأصمعي (ت 213هـ) وأبي عمر بن العلاء (ت 151هـ) وهؤلاء من رواد المذهب الذي يتعصب للقديم ويحط من شأن المحدث، شعارهم: «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه (أي المحدثين)، وما كان من قبيح فمن عندهم» (ابن رشيق، «العمدة» 197/1).
20) ابن قتيبة، «الشعر والشعراء»، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966، 73/1.
21) نفسه: 31/1.
22) ابن عبد ربه، «العقد الفريد»، تحقيق: مفيد قميحة وزملائه، دار الفكر العربي، بيروت ط: 1، 1988، 186/6.
23) ابن رشيق، «العمدة»، 390/1-391.
24) طه حسين، «حديث الأربعاء»، دار المعارف بمصر، ط: 12 (د.ت) 72/2.
25) نفسه، 71/2.
26) ابتسام أحمد حمدان: «الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي»، دار القلم العربي بحلب، ط: 1، 1997، ص: 190-191.
27) نفسه، ص: 190.



العلاّمة

أبو جمعة سعيد الماغوسي

محمد مسعود جبران

نعرض في هذا البحث لترجمة عالم لغوي أديب مغمور يُعد من أعلام القرن الحادي عشر الهجري، سطع نجمه وعلت رايته في سماء مراكش بالمغرب الأقصى هو العلاّمة أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي المراكشي الذي أشاد بعلمه وتصانيفه علماء بلاده، وعلماء المشرق والمغرب، كما أثنوا على فهمه وبراعة أثره في التعليم والتأليف ثناء كبيراً.

ومن أسف أن هذا اللغوي الأديب لم يحظ منذ ذلك القرن إذا استثنينا الجهد القيم الذي قام به الدكتور محمد المؤدب في تحقيق شرحه للامية العرب المسمّى «اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» بشيء من التعريف بترجمة حياته وثقافته وبيان جهوده التأليفية، وقيمته العلمية، التي لفتت - كما ذكرنا - أنظار شيوخ العلم إليه، فأشادوا بمعارفه، كما لفتت السلاطين والحكام في أفقه فأعلوا منزلته، ورفعوا مكانته.

الحياة الخاصة (حياته وتراثه):

أ - اسمه وكنيته وأوليته:

لقد فات الشيخ أحمد بن الحاج قاسم، المشهور بابن

سودة[1] وهو أحد معاصري مترجمنا سعيد الماغوسي وعارفيه، وناسخ النسخة البديعة[2] من كتابه القيم «اتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» أن يمد الباحثين والدارسين بمعلومات دقيقة وواسعة عن الماغوسي كان بمكنته الحصول عليها والإفادة بها، ولكنه فرّط في هذا المهم، فتحسر على ذلك، وإن أورد النزر اليسير منه حينما أخبر عنه صاحبه الماغوسي أنه «هو الشيخ فريد عصره السيد الحاج أبو جمعة سعيد الماغوسي[3]، ولم أسأله عن اسم والده، ولا عن مولده، مع مخالطتي له بمراكش سنين كثيرة، وسؤالي له عن أشياء في جميع الفنون العلمية، اعتماداً مني على أنه يكتب على هذا الأصل بخط يده نسبه بعد فراغي من نسخه»[4].

فاسم المترجم به - عند صديقه ابن سوده في هذا المقطع الذي كتبه على «الإتحاف» - حسبما تقدم - هو سعيد الماغوسي وأنه كان يُكنى بأبي جمعة كما أنه أشار إلى قيامه بفريضة الحج؛ فوصفه بـ «الحاج»[5] وهو وصف اشتهر به - على ما يبدو بين أهل زمانه.

ويظهر أن ابن سودة الذي عُني بنسخ كتاب «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» لم يطلع على كتاب صديقه الماغوسي الآخر «إيضاح المبهم من لامية العجم» إذ لو قُدّر له ذلك لنقل لنا على الأقل ما كتبه صديقه عن كنيته واسمه واسم أبيه ونسبه، وتاريخ انتهائه من تأليف كتاب «إيضاح المبهم» حيث قرَّر «يقول مؤلفه الفقير إلى رحمة ربه، العايذ بعفوه من سوء كسبه أبو جمعة سعيد بن مسعود الصنهاجي ثم

المراكشي - أصلح الله أحواله، وأجرى في ميدان التقوى والتصديق أفعاله وأقواله، ووافق الفراغ من نقله إلى البياض ضحوة يوم الأحد الرابع عشر من شهر الله المعظم ربيع الثاني من شهور سنة تسعين وتسعمائة، عرف الله خيره، ووقى بمنه وكرمه ضيره»[6].

وقد كان الماغوسي المراكشي المغربي معروفاً لدى أعلام عصره في المغرب والمشرق باسمه واسم أبيه وكنيته ونسبه، وهو ما يظهر من سياقات الإجازات التي أجيز بها، والتقريظات التي قرض بها كتابه أو شرحه «إيضاح المبهم».

فقد ذكر ذلك الشيخ محمد بن محمد بن سالم الطبلاوي[7] وهو من جملة شيوخه المشارقة شعراً ونثراً؛ قال في شعره[8]:

يُسمى سعيداً ويكنى بأبي جمعة بالخير وبالخير حُبي وقال الشيخ الطبلاوي في نثر إجازته له «العمدة الشيخ سعيد بن مسعود، المكنّى بأبي جمعة الصنهاجي ثم المراكشي»[9].

وذكره الشيخ علي بن محمد بن علي، الشهير بابن غانم المقدسي[10]؛ فقال «الشيخ السعيد أبو جمعة المغربي المراكشي»[11].

كما ذكره الشيخ محمد بدر الدين القرافي[12] في معرض التنويه بكتابه «إيضاح المبهم» فسمّاه بالسعيد أبي جمعة بن مسعود الصنهاجي ثم المراكشي»[13].

وذكره الشيخ يحيى بن محمد الخطّاب الطرابلسي بذلك

في إجازته له، والإشادة بشرحه «الإيضاح» فقال «وهو أبو جمعة الصنهاجي المراكشي»[14] وقرَّر ذلك أيضاً شيخه أبو محمد عبدالله بن أبي القاسم العميري[15] فنعته بـ «أبي جمعة سعيد بن مسعود الصنهاجي ثم المراكشي»[16].

وقد ذكره محمد مُرْتَضى الزبيدي في موضعين من كتابه «تاج العروس بالتسمية المذكورة «أبو جمعة سعيد بن مسعود الماغوسي[17] الصنهاجي المراكشي[18]. »[19].

والعجب بعد ذلك من الشيخ أحمد بن الحاج قاسم بن سودة كيف لم يهتد مع قربه من صاحبه العلامة الماغوسي إلى مثل هذه المعلومات التي عرفها من أحوال صاحبه علماء في الغرب الإسلامي وفي المشرق، وكيف لم يستطع أن يمدنا بأخبار أخرى مفصّلة عن حياته ورحلاته ووظائفه وتآليفه وتلاميذه[20].

بيد أن أبا العباس أحمد المقري - وهو من أعلام المغرب الأوسط الذين التقوا بمترجمنا - كان بحسه التاريخي والتوثيقي - أكثر حرصاً واطلاعاً ومفاتشة من ابن سودة فقد عُني بالإطلاع على كتابه «إيضاح المبهم من لامية العجم» ونقل منه ما كتبه العلاّمة الماغوسي عن كنيته واسمه ونسبه؛ فذكر أنه «سعيد بن مسعود الماغوسي الصنهاجي من أجل مراكش»[21] فألمع إلى المكان الذي لقيه فيه، وهو ما ذكره أيضاً أحمد بن القاضي[22] وعبدالعزيز الفِشتالي[23] وشذَّ البرتلّي بتسميته له حيث ذكر أنه مسعودَ بن سعيد»[24]

ومسعود كما مرّ فيما كتبه الماغوسي عن نفسه، وما كتبه عنه عارفوه اسم أبيه، وليس اسمه، وهو سهو واضح من البرتلّي.

ويُكنى المترجم به سعيد بن مسعود الماغوسي بكنية غلبت عليه، واشتهر بها هي «أبو جمعة التي ذكرها نفسه في «إيضاح المبهم»[25] وتوارد على ذكرها بعده العلماء الذين أجازوه حسبما تقدَّم وقد انفرد معاصره المؤرخ أحمد بن القاضي بذكر كنية أخرى له هي «أبو عثمان»[26] لم يذكرها غيره، ولعله راعى في ذكرها أن الكُنية المجعولة لاسم سعيد هي «أبو عثمان».

والماغوسي نسبة إلى منطقة «ماغوس» أو «مغوس»[27] في المغرب قريبة من مكول في بسيط «تامسنا»[28] وهي المنطقة التي وصفها لسان الدين بن الخطيب[29] في رحلته المغربية «نفاضة الجِراب في علالة الاغتراب»[30] في القرن الثامن الهجري قبل عصر مترجمنا بأكثر من قرنين بقوله «ولما رأينا جنابه غير مأنوس، وقد امتاز بلبوس البوس جزناه إلى «ماغوس» دشار الزاوية، ومركز الخطوط المتوازية، ومناخ الرفق السارية وحاضرة تامسنا»[31].

وظاهرٌ من وصف ابن الخطيب أن «ماغوس» كانت - على عهده - مدينة معروفة بالأمن وبالزاوية، كما أنها كانت حاضرة «تامسنا» ومركز المسافرين والعابرين.

والذي أطمئن إليه أن «ماغوس» كانت المدينة التي اختارها أسلاف أبي جمعة لسكناهم، كما كانت المدينة التي

ولد فيها أبو جمعة وتلقى فيها تعليمه الأولي وإلا لما وقعت إليها الإشارة المتكرِّرة عند ذكر اسمه ونسبه في أغلب المراجع وقد ذكر الأستاذ عبدالوهاب بن منصور أن «الماغوسي EL Maghousy «من الأسر المغربية القديمة»[32].

أما عن ميلاد سعيد بن مسعود الماغوسي فلم يتوفر لدينا عنه تاريخ دقيق، إذ لم يعن بكتابته، كما لم يعن أحد من معاصرية بضبطه، قال ابن سودة «ولم أتحقق بمولده»[33] والراجح - حسب رواية المقري أنه ولد بعد سنة خمسين وتسعمائة[34] وهذا ما قاله أحمد بن القاضي «ولد بعد 950 في غالب الظن»[35].

ويبدو أن منطقة أو بلدة ماغوس لم تكن في القرن العاشر والحادي عشر اللذين أدركهما مترجمنا - على المستوى المزدهر الذي كانت عليه على عهد لسان الدين بن الخطيب الذي زارها في القرن الثامن الهجري، بل تقهقرت منزلتها، وضعفت مما جعل المترجم به ينتقل منها إلى مدينة مراكش، حيث حرص على إكمال تحصيله ودراسته، ثم اتخذها بعد ذلك مستقراً وموطناً أمضى فيه بقية حياته، إذ زاول التدريس والتعليم، وتولى القضاء ومهام أخرى في قصر السلاطين من الأشراف السعديين، وقد كُتبت له فيها الشهرة فصنَّف التصانيف، وخالطه فيها صاحبه أحمد بن سودة سنين طويلة[36] كان من نتائجها نسخة كتاب «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» كما التقى بها في ربوعها أحمد المقري الذي اطلع على بعض آثاره، وكتب له ترجمة جيّدة في كتابه «روضة

الآس العاطرة الأنفاس» - وهي التي عوّلنا عليها كثيراً - وعدّه بعد ذلك «من أهل مراكش»[37] ويستفاد من نعته بالصنهاجي أنه منسوب إلى صنهاجة قال ابن سودة «الصنهاجي الأصل»[38].

وألمع الزبيدي إلى أن سعيداً الماغوسي هذا ينتمي إلى بني جماعة، وهم بطن من خولان ثم ذكر ولادته ورحلاته وبعض شيوخه[39].

وثمة إيماءات وردت في إجازاته والتقريظات التي قرض بها كتابه أو شرحه لقصيدة الطغرائي تشير إلى قرشيته وهاشميته، قال علي بن محمد بن علي المشهور بابن غانم الخزرجي المقدسي «هو الإمام الذي استناخ من السيادة ركائبها؛ فاقتعد ذراها وغاربها، وأخذ من العلياء أطايبها، وجمعت له الأحساب القرشية مطالبها، ورفعت له الأنساب الهاشمية مضاربها»[40].

وهو على هذا الرأي، والرأي الذي سبقه والقائل بانتمائه إلى بني جماعة المعدودين بطناً من بطون خولان عربي الصليبة والجذم.

ولم تحدثنا المصادر والمراجع التي تناولته عن أوليته وعما إذا كان سلفه من أهل العلم، أو أنه انفرد دونهم بالانتساب إليه.

أما ميلاده - الذي رجحنا أنه كان في «ماغوس» حاضرة تامسنا - فقد كان حسب غالب ظن أحمد المقري «بعد خمسين

وتسعمائة» أيْ في عهد محمد الشيخ أحد سلاطين السعديين (946 - 964).

وجدير بالذكر أن العلوم والآداب خلال العهد السعدي الذي عاشه أبو جمعة سعيد الماغوسي شهدت مرحلة من الازدهار والانتعاش، ومن تنامي حركة التأليف والتصنيف بفضل رعاية الدولة السعدية وحكامها العلماء[41]، فقد ازدهرت العلوم الدينية، وقويت العناية بها حتى قال علي بن ميمون منوهاً بها بالقياس إلى ما رآه في تلمسان وبجاية وتونس والشام والحجاز «ما رأيت في سائر مدن المغرب، لا في مدينة تلمسان ولا بجاية ولا تونس ولا إقليم الشام بأسره، ولا بلاد الحجاز، فإني رأيت ذلك كله بالمشاهدة، ولا بمصر على ما تقرّر عندي من العلم اليقين بمشاهدة أناس من أهلها، وبروايتي لبعض أرباب الوقت، ما رأيت مثل فاس ومثل علمائها في حفظ ظاهر الشرع العزيز با لقول والفعل»[42].

وقد رويت الروايات العجيبة في العناية باللغة العربية واتقان علومها وفنونها، وشيوع ظاهرة الحفظ والمبادهة بذلك «ومن نماذج هؤلاء محمد الرقادي بن أحمد المدعو القيوم بن عمر الكنتي الذي يحفظ ألف مجلد، وكان قبله الجزولي يحفظ فرعي ابن الحاجب والمدونة»[43] وذكر أن أحد السلاطين، كان يحفظ ديوان أبي الطيب المتنبي[44].

ومما أعان على ازدهار العلوم والآداب تشجيع الدولة السعدية التي أعقبت الدولة الوطاسية التي كتب كل العلوم

والآداب في ظلها، والهجرة الأندلسية الأخيرة التي أفادت المغرب، وتوسع دائرة الزوايا[45].

وعلى الرغم من معرفتنا لأحوال الحركة الفكرية وتطورها في العهد السعدي فإنه تنقصنا معلومات دقيقة ومفصّلة عن نشأة أبي جمعة الماغوسي في مسقط رأسه «ماغوس» وعن الزوايا التي حصَّل فيها العلوم في بواكير حياته، وعن شيوخه الذين أخذ عنهم العلم في ماغوس وفي مراكش[46]؛ إذ لم يترك لنا برنامجاً لمشيخته، كما لم يعرض لذلك أحد من تلاميذه أو معاصريه، وما منْ شك في أنه أخذ معارفه كما كان يأخذ أنداده وأترابه علومهم، فحفظ كتاب الله وحفظ المتون، ثم أخذ مبادئ العلوم، وتدرّج فيها إلى أن غدا أهلاً لدراسة الكتب المتقدمة في النحو والفقه والحديث والأصول والبلاغة واللغة وغير ذلك.

وما منْ شك أيضاً في أن الماغوسي قد تهيأ - بفضل ما عُرف به من ذاكرة مُسعفة، وحافظة قوية - للإلمام بعلوم وقته، والانتفاع من معارف شيوخه الذين نهل بأسمائهم ولكن المقري نعتهم بأنهم من «أعلام المغرب»[47] بالمقدار الذي كان به مبرزاً، ودفعه إلى التطلع إلى العبّ من معين الجلّة من أعلام المشرق.

وقد رحل الماغوسي - رحلته الأولى - إلى المشرق - كما هو معروف - في عهد السلطان عبدالله الغالب، وذلك في سنة (1566/974)[48] ومعنى ذلك أنه قام بهذه الرحلة - حسب التاريخ الذي ضبطه المقري لميلاده - بعد أن تجاوز سن العشرين

بقليل، ونحن نجهل السبب أو الباعث الذي كان من وراء هذه الرحلة بعد أن عرفنا ازدهار العلوم والآداب في وطنه المغرب خلال عهد دولة الأشراف السعديين.

هل رحلت أسرة الماغوسي إلى المشرق لأداء فريضة الحج فرحل معها فتاها «سعيد» وأدّى الفريضة ثم آثر البقاء هناك بعد عودة أسرته إلى المغرب؟ أو أنه هجر وطنه مع أسرته في ذلك الظرف لأسباب اجتماعية أو سياسية غير معلومة لدينا؟ أو أن رحلته هذه كانت إلى كونها رحلة تعبّدية لأداء فريضة الحج رحلة علمية تحصيلية أيضاً وظفها لأخذ العلوم والفنون والكتب المتقدمة عن علماء الشرق في الحجاز ومصر والشام؟

إن الذي نعلمه أن هذه الرحلة المشرقية الأولى التي قام بها الماغوسي إلى الشرق قد طالت - على الرغم من صغر سنه إلى أن بلغت تسع سنوات كاملة أو أزيد وأن المترجم به قد أظهر في سنواتها - كما أشارت الروايات الكثيرة - حرصاً كبيراً على التلقي والاستفادة من دور العلم المختلفة في ذلك الأفق، وأظهر رغبة عارمة في الانتفاع ممن لقي من العلماء المشاهير الذين جلس إليهم في حلقهم ودروسهم؛ وأنه أجيز منهم بإجازات؛ فمن العلماء الذين أجازوه في هذه الرحلة المشرقية الأولى علماء من المغرب الأدنى (تونس وطرابلس الغرب) الأشياخ سالم الهروي، وأبو الفتح البرشكي والسليطين(49) ويحيى بن محمد الحطّاب الطرابلسي(50) وعلماء مصر الذين يأتي في طليعتهم ناصر الدين محمد بن محمد الطبلاوي الذي أخذ عنه بعض المغني والنسفي والإيضاح

للقزويني، والشفا بكماله، كما أخذ عن القاضي بدر الدين القرافي، وعبدالله بن أبي القاسم القمراوي[51] وأخذ من علماء الحجاز عن الشيخ محمد المنسي قاضي المدينة المنورة[52] ومن علماء الشام عن علي بن غانم المقدسي[53].

ومن الشيوخ الذين أخذ عنهم في القسطنطينية الشيخ الوزّان والشيخ محمد العطّار والفقيه محمد المغربي القاضي كما قرأ على الشيخ عبدالكريم بن يحيى الفكوني مختصر السعد، ومختصر ابن الحاجب الأصلي، وأجازه له، وأخذ كذلك عن أخيه أبي القاسم بن يحيى بعض العلوم[54].

قال ابن القاضي في «الدرَّة»: «وله رحلة إلى المشرق أدَّى فيها فريضة الحج، وأخذ هنالك عمن لقيه من أعيان أهل المشرق وعن أهل مصر والحجاز والشام وأهل قسطنطينية وغيرهم، وله فيما أظن مشيخة قيّد فيها من أسمائهم وما سمع منهم»[55].

وهكذا امتزجت المعارف التي ثقفها الشيخ الماغوسي من «أعلام المغرب» بالمعارا التي استقاها من أعلام المشرق وتفاعلت هذه الروافد وانسجمت بتنوعها وأنماطها في نسق عرفاني عجيب، وقد ظلّ ينهل من مناهل أولئك العلماء المشارقة إلى أن تضلع منها فعاد من مواردها إلى وطنه المغرب الأقصى سنة (1576/983)[56] وهي السنة التي اعتلى فيها السلطان عبدالملك المعتصم الحكم[57].

وعلى الرغم من بقاء هذا السلطان الذي تزامن تولّيه

الحكم مع عودة العلامة الماغوسي إلى المغرب مدة ثلاث سنوات فيه (983-986) فإن المراجع لم تحدثنا بشيء عن صلته به.

وقصارى ما عرفناه من أخباره أنه صار بعد عودته من المشرق «من أهل مراكش وأعلامها المرموقين ابتداء من التاريخ الذي آب فيه إلى المغرب؛ فاستقر بها وارتبط اسمها بذكره، وكانت سكناه بمراكش المحروسة بدار لها بابان أحدهما في أزيزط، والآخر بتاسنباشت معروفة هنالك»[58].

والذي يُستنتج من ذلك أن الحاكمين وربما كان في طليعتهم السلطان عبدالملك المعتصم وأهل مراكش عرفوا للماغوسي اللآئب من الشرق قدره، وأنزلوا ما حصّله من العلوم في المغرب والمشرق المنزل اللائق به فقدموه لخطط التدريس والقضاء إلى أن صار في أهلها علماً مشهوراً. قال الشيخ أحمدُ بن علي بن أبي القاسم بن سودة «واستقر بالبلد المراكشية، واشتغل بها ينتصب في بعض أحيانه للتدريس، وجُلَّ أوقاته منكباً على التصنيف والتأليف»[59].

كما تولّى بعد ذلك منصب القضاء، فقد حلاّه شيخه الطبلاوي - كما سيأتي بـ «القاضي العلامة الفهامة الإمام»[60].

ولكنّ المراجع تحدثنا بعد ذلك بإيماءات مفيدة تؤكد ما ذكرناه من اهتمام أهل مراكش به، وبخاصة حاكميها فيما تجلّى في اهتمام السلطان أحمد المنصور الذهبي به، واحترامه له خلال مدة حكمه (986 - 1012)[61].

وقد ذكرت هذه المراجع في إيماءة مكثّفة أنه قام بعد سنة واحدة من تقلّد هذا السلطان برحلة إلى المشرق سنة (1579/997)[62] وأنه عرّج خلالها على القسطنطينية دار الخلافة العثمانية، رغبةً منه في إرواء ظمئه العلمي والذي استنتجه من تلك الإيماءة، ومن معطيات مرحلة الاستقرار التي مرَّ بها المغرب السعدي خلال عهد أحمد المنصور الذهبي، أنه لم يرحل إلى المشرق خلال هذه الرحلة لطلب العلم وإرواء الظمأ؛ فقد تضلع - كما قدمنا - من مناهل أكابر الشيوخ المشارقة الذين أجازوه، وشهدوا له بالعلم، إنما رحل إلى المشرق في هذه الرحلة ليوطّد وشائج المودة بين الدولة السعدية وبين الدولة التركية التي أخذ سلطانها يزداد نمواً وتوسعاً في أوربا وآسيا وشمال أفريقيا أيضاً. وقد كانت الدولة السعدية تقيم حساباً دقيقاً لهذا النفوذ التركي وامتداداته، كما كانت تركيا تقيم هي الأخرى حساباً لدولة السعديين في المغرب[62]، قال الأستاذ محمد بن تاويت في معرض الحديث عن «معالم التشيّع في أدب الدولة السعدية» «والواقع أن الأتراك كانوا متضايقين من الصفويين الشيعة في الشرق والسعديين العلويين في الغرب، وكان هؤلاء بدورهم يمدون يدهم نحو الشرق فيتصلون في مصر بآل البكري، ويبثون تجارهم في الشام وحلب على الخصوص للدعاية لهم»[63].

والذي أذهب إليه مطمئناً إليه أن أحمد المنصور الذهبي قد اختار في إطار تلك السياسة العلاّمة الماغوسي الذي كانت له - من خلال رحلته الأولى إلى المشرق - كما قدمنا - صلاته

وعلائقه بتركيا أو على الأقل ببعض العلماء النافذين فيها لينهض مع غيره ممن نجهل أسماءهم بهذا الدور الدبلوماسي الهادي الذي يُحاول بتعقله تقريب وجهات النظر بين الدولتين، كما أذهب أيضاً إلى القول إن الإجازات العلمية التي أجيز بها أحمد المنصور الذهبي من أكابر شيوخ المشرق قد سعى له في الحصول عليها الماغوسي، وبخاصة من الشيخين الطبلاوي والقرافي المعدودين - كما أسلفنا - من جملة شيوخه.

وقد استنتج ا لأستاذ محمد أمين المؤدّب أن هذه الرحلة دامت مدة لا تقل عن ثلاث سنوات اعتماداً على أن تأليفه «شرح لامية العجم» الذي رفعه إلي المنصور الذهبي «أتمه ضحوة يوم الأحد الرابع عشر من ربيع الثاني عام 990هـ»(63) وعلى أن هذا الشرح أملاه بالبلاد المشرقية كما ذكر القشتالي(64).

ويترجّح من ذلك كله أن عودة أبي جمعة الماغوسي إلى بلاده المغرب كانت بعد أداء المهام الرسمية لصالح الدولة السعدية - حسب ما ذهبنا إليه، وبعد القيام بالمهام العلمية الأخرى التي نهض بها على هامش تلك المهام عودته الأخيرة من الشرق:

الراجح أن عودته الأخيرة إلى بلاده المغرب من الشرق بعد أداء المهام الرسمية والعلمية كانت في حدود سنة (1582/990) وهي السنة التي أنهى فيها تأليف كتابه «إيضاح المبهم من لامية العجم» الذي قرضه علماء الشرق في أوائل سنة (/1583 991) وذلك بعد أن كتبت له الشهرة وبخاصة في الديار المصرية

التي حقق وجوده العلمي بين أعلامها الكبار الذين شهدوا له بعد الاطلاع على كتابه المذكور بالعلم وكمال الملكة في النظر والتحقيق فقد قرضوا عمله فيه فيما يتجلى في تقريظات الشيخ الطبلاوي والشيخ أبي محمد العميري والشيخ محمد بدر الدين القرافي، والشيخ يحيى محمد الحطاب وغيرهم[64] وكتبوا له إجازات تؤكد شهاداتهم في علومه وفهومه يكفي أن نذكر منها في هذا المقام:

1 - إجازة الشيخ محمد بن محمد بن سالم بن علي الطبلاوي، وهي إجازة عامة شاملة حيث قال: «هذا وقد أجزت له أن يروي عني جميع ما يجوز لي روايته من العلوم الشرعية، والآلية بشرطه عند أهله»[65].

2 - إجازة الشيخ يحيى بن محمد بن محمد الحطّاب، من علماء طرابلس الغرب، ،هي أيضاً إجازة عامة شاملة، قال «وقد أجزت له - أعزه الله تعالى بعزِّ طاعته، وجعله من أهل ودّه وخاصته - أن يروي عني جميع ما يجوز لي وعني روايته بشرطه»[66].

3 - وأجازه شيخه أبو محمد عبدالله من أبي القاسم العميري في كتابه «إيضاح المبهم من لامية العجم» واعتماد ما فيه بقوله «فأقول قد أجزت له هذا التأليف على علم مني بما احتوى عليه من الفوائد، واستيقان مما أودعه فيه من الفرائد، معترفاً بأنه مستحق لأن أجيزه من الجائزة لا من الإجازة»[67].

وقد أهدى سعيد الماغوسي - عند رجوعه إلى وطنه

المغرب - هذا الشرح «إيضاح المبهم من لامية العجم» إلى سلطانه أحمد المنصور الذهبي، مصحوباً بما كتبه له العلماء المغاربة والمشارقة من إجازات وتقريظات فازداد إكبار السلطان لمكانته، وعظم التنويه بشأنه، وأغلب الظن أن تولّى المناصب السامية في قصر سلطانه بمراكش؛ فغدا - كما ذكر أحمد المقري «مستضيئاً بسناه، مستظلاً بدوحة سنائه، وحبس ما يصدر عنه من نظم ونثر على عتبة هذا الإمام المنصور - أيده الله - وفنائه»[68].

وما من شك في أن هذا القرب والإدناء اللذين حظي بهما من سلطانه أحمد المنصور الذهبي السعدي، المشهور بتشجيع حركة العلم، وأعيان العلماء[69] قد أعاناه دون شك على الاستقرار في «مراكش» والاطمئنان بعدما كان قبل ذلك - في الشرق «مشتت البال، ويتجرع من غصص الدهر البلبال» حسب تعبيره في طالعة الإيضاح[70] فاتجه إلى التفرغ للتأليف للخزانة المنصورية[71] إذ حرّر جملة من الكتب والتآليف المهمة في بابها سنعرض فيما بعد لذكرها، وبيان طبائعها، كما تفرَّغ في بعض الأوقات للتدريس والإقراء وهو ما أفاد بذكره معاصره أحمد بن علي بن أبي القاسم بن سودة حيث قال: «واستقراَ بالبلد المراكشية، واشتغل بها ينتصب في بعض أحيانه للتدريس، وجلّ أوقاته منكباً على التصنيف والتأليف بأمر مولانا السلطان المرحوم ولي السلاطين[72]... أبي العباس أحمد المنصور»[73].

هذا وقد أشادت بعض المراجع إلى تزهّده وتنسكه، ودلت

على أنه آثر في أخريات حياته ما ينفعه في أخراه، بعد أن عمل طوال حياته ما سرّه في دنياه[74].

وفاته:

ظلّ سعيد الماغوسي مقيماً في بلاده المغرب، بل على الأرجح في مدينة مراكش دار ملك الدولة السعدية زهاء ربع قرن أو يزيد بعد عودته الأخيرة من الشرق مكفولاً بعناية سلطانه أحمد المنصور، ملحوظاً برعاية دولته؛ فاجتهد - كما ذكرنا - في عطائه العلمي، واستمر على ما عرف به من مجالسة السلطان والكبراء والعلماء والتأليف إلي أن دهم «المغرب الأقصى» وباء الطاعون الذي هلك الناس به[75] وكان من بين الهالكين سلطانه أحمد المنصور الذهبي نفسه الذي توفي سنة (1603/1012)[76] ولم يمض على هلك سلطانه إلا سنوات قليلة حتى هلك الماغوسي نفسه بالطاعون الكبير، فقد قيل إنه توفي في سنة (1606/1016)[77] وقيل إنه توفي سنة (1611/1020)[78] والراجع عندنا ما قاله به معاصره وعارفه، وناسخ كتابه «الإتحاف» الشيخ أحمد بن الحاج قاسم المشهور بابن سودة، الذي قال في غير قطع ولا جزم «ولم أتحقق بمولده ولا بسنة وفاته غير أن وفاته ما بين السبعة عشرة والعشرة بعد الألف»[79] ثم عاد في النسخة الأخرى من «الإتحاف» فذكر أنه فرغ من نسخ هذا الكتاب في أواسط رجب الفرد من عام ستة عشر وألف.

ثقافته وثناء العلماء عليه:

عاش سعيد الماغوسي - كما ألمحنا - في طوري عهد دولة الأشراف السعديين طور التأسيس وبناء الدولة، وطور الازدهار ورسوخ الدعائم وهو الطور الذي تأصّلت فيه الحركة الفكرية والأدبية في المغرب الأقصى بعد الانهيار والتقهقر السائد في عهد بني وطّاس الذي سبقه؛ وقد عُرف سلاطين السعديين بتشجيع العلم والعلماء، وإثابة الأعلام المتفوقين؛ فكثر مثقفو العصر الذين حذقوا العلوم والفنون، واشتدت العناية بالتصنيف والبحث إلى أن بلغ الفكر المغربي في عهد الدولة السعدية مبلغاً فاق فيه الفكر في الشرق أو كاد.

وقد كان من معاصري الماغوسي في هذا الأفق عبدالعزيز الفشتالي (1622/1032)[80] ومحمد بن علي الهوزالي توفي (1603/1012)[81] ومحمد بن عمر الشاوي[82] ومحمد بن علي الفشتالي توفي (1612/1021)[83] وأحمد المقري توفي (1631/1041)[84] وأحمد بن القاضي توفي (1553/960)[85] وأحمد بابا التنبكتي (1036/963)[86] ومن أعلام الدراسات الإسلامية والتصوف أحمد بن موسى الجزولي السملالي توفي (1563/971)[87] وعبدالله بن حسّون توفي (1604/1013)[88] ويوسف بن محمد الفاسي من أسرة بني الجدِّ الأندلسيين توفي (1604/1013)[89] وأحمد بن أبي مُحلّى توفي (1613/1022)[90] وغيرهم

ولم يقف مترجمنا عند حد الاحتكاك بهذه البيئة الفكرية

النشيطة فحسب، بل رحل إلي المشرق رحلتين اتصل فيهما بأعلام مصر والشام والحجاز والمغرب الأدنى؛ فكان له من ذلك الاحتكاك والاتصال بعلماء المغاربة والمشارقة رصيد ضخم في علوم الآلة وعلوم المقاصد. وهو ما ظهر أثره بارزاً في جُلّ تآليفه التي تفصح عن غزارة التحصيل.

ولقد عرف له الأعلام من معاصريه قيمة علمه وفضله فأحلّوه المكان السامي اللائق بمنزلته، وحلّوه في إجازتهم وتقريظاتهم وتعريفاتهم بتحليات متعددة دلت على أبعاد شخصيته، وجوانب حياته المعرفية والسلوكية، نذكرها هنا على الترتيب المثبت في آخر كتابه المخطوط «إيضاح المبهم من لامية العجم»، رقم (12512) بالخزانة الحسنية الملكية.

فقد حلاّه العالم المصري الشيخ محمد بن محمد بن سالم بن علي الطبلاوي الشافعي بقوله الواصف «القاضي الفهامة الإمام، والحبر البحر الهمام الجامع بين العلم والعمل، المشمر عن ساق الجد والاجتهاد بلا كسل، العمدة الشيخ سعيد بن مسعود المُكنّى بأبي جمعة الصنهاجي المراكشي»[91].

ولاّه الشيخ علي بن محمد بن علي الشهير بابن غانم بقوله مصوراً مشاركته في العلوم والفنون ودالاً على نسبه وشرفه «فلقد طاف ببساتين العلوم وحدائقها، واقتطف من أفنان الفنون ثمار معانٍ تلذ لناظرها، وتحلو لذائقها، ثم تعلّق من عُرى السعادة بأوثق الأسباب، وأتى ببيوت السيادة من أشرف الأبواب»[92] ثم قال: «والإمام الذي استناخ من السيادة ركائبها فاقتعد ذراها وغاربها وأخذ من العلياء

أطايبها، وجمعت له الأحساب القرشية مطالبها، ورفعت له الأنساب الهاشمية مضاربها»[93]. وكتب الشيخ محمد بدر الدين القرافي المالكي سبط العارف بالله ووليه عبدالله بن أبي جمرة في تحلية الشيخ الماغوسي قائلاً: «العلم الفاضل، والهمام البارع صاحب الفضل الفريد، وساحب أذيال الكمال بكماله السعيد، سعيد أبي جمعة بن مسعود الصنهاجي ثم المراكشي»[94].

ونعته الشيخ علي بن محمد جار الله بن محمد أمين الدين أبو ضيرة القرشي المخزومي المكي الحنفي بهذه النعوت المؤكدة فضله وعلمه وأصالة نسبه «سيدنا الأوحد الأمجد العلامة المفرد المفيد الفهامة، ذي الهمة الذي اشتعلت نارها في زمن الخمود، وكانت بين الهمم في أيام فصل الهبوط في الصعود، من له من اسمه وهو سعيد أوفر نصيب، وسهم لهبه وهو ثاقب دائماً مصيب، سعيد بن مسعود المكنى بأبي جمعة المغربي»[95].

وحلاّه الشيخ يحيى بن محمد بن الحطّاب الطرابلسي[96] بقوله «وهو الشيخ الإمام العالم العلاّمة المحقق الموفق الفهامة، ذو الفضائل والمفاخر، والفواضل والمآثر الشيخ سعيد بن مسعود الشهير بما كُني به وهو أبو جمعة الصنهاجي المراكشي - كان الله معه، وأعزه بعزه»[96] ووصفه شيخه أبو محمد عبدالله بن أبي القاسم العميري[97] بقوله «الفقيه العالم العلامة الصدر الأوحد الفهامة»[98] ثم كتب كلاماً مطولاً في مدحه والثناء عليه، والإشارة بشرحه الإيضاح[99] وأثنى عليه

الشيخ أحمد بن الحاج قاسم المشهور بابن سودة فقال: «هو فريد عصره السيد الحاج سعيد الماغوسي»[100] كما أثنى عليه في موضع آخر بقوله: «فريد عصره، وأعجوبة دهره، المشهور في زمانه بالتآليف المفيدة الفقيه سعيد الشهير بالحاج أبي جمعة الماغوسي»[101].

ثم ذكر المقري مشاهدته الماغوسي في مدينة مراكش وما عاينه من علمه، وجودة فهمه، ودقة نظره، إذ قال «فشاهدت إماماً حاز قصب السبق في العلوم عقليها ونقليها، ألبست بنات أفكاره المحاسن حللها، وقلدتها بحليّها، وأمطرت بساتينه العلوم العقلية بوسميها ووليها، إن جرى جواد فكره في ميادين التصنيف كان مُجلياً، وإن قاتل بجيش فهمه المعضلات لم ير إلى أن يفتح عليه مولياً»[102].

ولا ريب في أن هذه التحلية أبانت عن قوة شخصية المترجم به ليس من الناحية العقلية والعلمية فحسب، بل من الناحية النفسية والسلوكية أيضاً. وذكر المقري بعد ذلك حظوة الماغوسي عند السلطان «وناهيك من علم سحب عليه المقام الأحمدي المولوي أسماه الله أذيال اعتنائه؛ فغدا هذا الفاضل مستضيئاً بسناه، مستظلاً بدوحة سنائه، وحبس ما يصدر عنه من نظم ونثر على عتبة هذا الإمام المنصور - أيده الله - وفنائه»[103] ووصفه الشيخ أبو عبدالله الطالب محمد بن أبي بكر البرتلّي الولاتي المتوفي عام تسعة عشر ومائتين وألف بـ «الفقيه العالم المتفنن الرحلة الجامع الحاج أبي جمعة مسعود بن سعيد[104] الماغوسي»[105].

ومن الفوائد التي ذكرها في التنويه به وبعلمه أن العلاّمة أحمد بابا التنبكتي كان يعرض عليه تآليفه وكتبه قال "ولمّا ألف بعض تواليفه وكتبه أوقف عليه كل من ينسب للعلم في مراكش »[106] ثم أورد التحلية المذكورة كالفقيه العالم المتفنن... إلخ ».

وأثنى عليه الشيخ محمد البشير ظافر المدني من علماء طرابلس الغرب فذكر أنه كان « آية في الاشتغال بالتفريع والتأصيل، بحراً يقذف بجواهر العلوم عقليها ونقليها »[107] كما نعته بأنه كان « بليغاً مفوّهاً، فصيح القلم »[108] وأنه كان « متضلعاً في الفنون ريّاناً من الأدب »[109].

آثار الماغوسي ومؤلفاته:

لقد تبيّن من ثناء العلماء من معاصريه وممن جاء بعدهم - على علمه وفضله، ما كان عليه من أصالة التحصيل وقوّة العارضة وحدّة الذهن وصواب النظر والترجيح فقد كان - كما وصفه المقري (راوية مكثراً متفنناً »[110] وكما وصفه محمد البشير المدني الطرابلسي « آية في الاشتغال بالتفريع والتأصيل، بحراً يقذف بجواهر العلوم عقليّها ونقليّها »[111] إلى غير ذلك من التحليات التي مهدّنا بها للحديث عن معارفه وعلومه؛ لذلك لا عجب أن تصدر عنه بعض الآثار المؤكّدة لتلك التحليات والأوصاف؛ التي نعرض هنا أسماء الموجود والمفقود منها وما يتصل بها من معلومات بحسب الترتيب الألفبائي:

1 - «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب»:

أشار إلى نسبة هذا الكتاب إليه كل من أحمد المقري[112] والفشتالي[113] وابن سودة[115] وأحمد بن القاضي[60] ومن جاء بعدهم من مترجميه[116].

قال الفشتالي عن هذا الكتاب المفيد وصاحبه «أملي جُلَّه أو كلَّه ببلاد المشرق أيضاً وهذَّبه من بعد قفوله للمغرب بمراكش دار الخلافة، خدم به المقام العلي، الإمامي الأحمدي المنصوري، موسوماً بشريف اسمه النبوي الكريم»[117].

وقد حرّر الماغوسي هذا الكتاب بعد الفراغ من تأليف كتابه «إيضاح المبهم من لامية العجم» الذي ألّفه في سنة (1582/990)، وهذا الشرح «الإتحاف» شرح به - كما هو معروف - نصاً شعرياً جاهلياً - هو القصيدة اللامية للشنفري التي مطلعها:

أقيموا بني أمي صدور مطيّكم   فإني إلى قوم سواكم لأميل

وهي القصيدة التي حظيت بالعديد من الشروح من المشارقة من أمثال أبي البقاء العُكبري، وجار الله محمود الزمخشري - كما تقدم - قال الشيخ أحمد بن علي بن أبي القاسم الشهير بابن سودة في حقِّ شرح الماغوسي «إتحاف ذوي الأرب» «وهذا أول شرح ألّف بالمغرب على هذه اللامية ولم يُكتب من خط مؤلفه أولاً غير هذا، ولم يُنقل من حاضرته مراكش المحروسة، حيث ألّف إلى فاس المباركة الميمونة قبل هذا الشرح غيره»[118].

وما من شك في أن أبا جمعة الماغوسي قد أظهر - بالرغم مما أبداه في الطالعة من التواضع بعمله - تجاه سابقيه من المشارقة في شرح هذه اللامية - تفوقاً ملحوظاً، إذ جاء شرحه - كما قرر الأستاذ محمد أمين المؤدب «أنموذجاً آخر في التأليف منهجاً ومضموناً»[119].

مهد الماغوسي لشرحه هذا بمقدمة تعد مثالاً في الإيجاز وقوة اللغة والتصوير بدأها بفن التحميد، وبيان أن: «الشعر ديوان العرب، والترجمان المُفصح عما لهم من الأدب، والصوان الحافظ لمآثرهم، والسلك الجامع لمفاخرهم»[120] وأظهر فضل هذا الشعر ومزيته «إذ هو الواسطة في إثبات القواعد العربية، والمرقاة المنصوبة إلى إبراز فوائدها السنيَّة»[121].

وجلا - خلال ذلك - تواضعه بنفسه، وتطفله على بني فهم - حسب تعبيره - وذلك باختياره شرح لامية العرب التي دعاه إلى الاهتمام بشرحها غرضان: الأول حض وحث أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - على تعلم هذه اللامية وتحصيلها، والآخر أن القرآن الكريم لا تستبين معالمه إلا بفهم دقائق اللغة ومعرفتها وذكر بعد ذلك الحضرة المنصورية وفضائلها، وأهدى إليها كتابه الذي جاء - كما وصفه «سلكاً مملوءاً من جواهر الفوائد، وعقداً مفصلاً بنفائس الفرائد، محتوياً من أمهات مسائل العربية على جُلِّ المقاصد، مُتكفلاً لمنتجعيه بالصلات والعوائد»[122] وذكر تسميته الكتاب «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب[123] ثم مهد لشرحه بنبذة من أخبار الشنفرى الشاعر الجاهلي «ناظم هذا

القصيد، والمعتني بترتيب هذا العقد الفريد»[124] ثم شرع في شرحه لأبياتها التي تعد ثمانية وستين بيتاً، ومنهجه في ذلك أن يورد البيت من تلك الأبيات ذلك فيتناول الألفاظ الغامضة والاشتقاقات معتمداً في ذلك على ما ورد في المعاجم اللغوية كلسان العرب والمجمل والأساس، وبعد أن يفرغ من ذلك يدل علي معنى البيت ومراد الشاعر منه، ويُلمع إلى مظاهر البلاغة فيه باختصار، ويطيل في الإعراب والنحو مع الإتحاف ببعض الحكايات المستملحة المناسبة لمقاماتها[125].

وقد فصَّل الأستاذ محمد أمين المؤدب في بيان منهج الماغوسي في هذا الشرح اللغوي الذي فاق به - كما ذكر - شرحي العكبري والزمخشري للامية حتى عُدَّ عنده «أفضلها، وأكثرها تفصيلاً»[126].

وتوجد لـ «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» عدّة نسخ مخطوطة من أهمها:

أ - مخطوطات الخزانة الحسنية الملكية بالرباط تحت الأرقام (153) (431)، (6648).

ب - مخطوطات الخزانة العامة بالرباط تحت الأرقام (1632 ك) (D 3280) (D 3545).

جـ - مخطوطة المكتبة الأحمدية بتونس تحت رقم (4767).

2 - «إيضاح المبهم من لامية العجم»:

وهذا الكتاب، كتاب نفيس ألفه الماغوسي أثناء إقامته في المشرق، وهو سابق لكتابه السابق، تميّز بالنفاسة أيضاً في

التصنيف والترتيب والشرح والبيان، وقد قرضه العديد من العلماء في المشرق والمغرب.

3 - **«ترتيب ديوان المتنبئ»:**

تمحور العمل في هذا الكتاب الذي لايزال مخطوطاً في إعادة ترتيب ديوان أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبئ الأديب المشهور الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس، والذي أعجب أهل الغرب الإسلامي بشعره وبمحصوله الفكري والأدبي فيه[127]. بحسب الألفبائية المغربية الأندلسية[128] وكتابه طالعة أدبية وخاتمة له.

وهذا العمل الذي وصل إلينا ضمن مخطوط منقول عن أصل كتب في عهد السلطان أحمد المنصور الذهبي باسم مترجمنا وإنشائه، نُسب بغير سند إلى أديب معاصر له هو عبدالعزيز الفشتالي أحد كتاب دولة الأشراف السعديين ومما دفع إلى هذه النسبة أن المنصور الذهبي كلف أحد كتّابه بمهمة الترتيب، والراجح أن المكلف هو الفشتالي؛ فشرع في ذلك وأكمله إلا أنه لم يحظ برضا الآمر به؛ فحثّ الماغوسي على صنع هذا الترتيب الذي وصل إلينا متقناً باسمه.

يوجد هذا المخطوط المتضمن ترتيب الديوان والمقدمة والخاتمة في الخزانة العامة بتطوان تحت رقم (524) وكتب فيه بعد البسملة «الصلاة على الرسول - صلى الله عليه وسلم - «هذا إنشاء الأديب الشهير أبي جمعة المراكشي المعروف بالمغوسي - رحمه الله»[129].

وكتب في أول طرّة فيه بحذاء ذلك الكتب أو العبارة السابقة ما يؤيد ذلك.

وهذان - كما ترى - دليلان صريحان يؤيدان أن العمل في هذا المخطوط من آثار أبي جمعة الماغوسي وإنشائه فقد دلّ على اسمه صراحة، كما دلّت الطرّة المنقولة عن نسخة أصلية كُتبت - كما ذكر كاتبها - في عصر أحمد المنصور الذهبي - أيضاً على ذلك.

ولكن عدداً من العلماء والباحثين الفضلاء شككوا في نسبة هذا العمل للماغوسي، دون إبداء مؤيدات، وجنحوا بغير دليل إلى نسبة ترتيب ديوان المتنبئ إلى الأديب الكاتب عبدالعزيز الفشتالي(130) - اعتماداً على ما ذكره ابن القاضي من أن الفشتالي ألف وقد تقدّم أن النسخة التي بين أيدينا والموجودة في الخزانة العامة بتطوان، المنسوبة صراحة إلي مترجمنا أبي جمعة الماغوسي، أشارت هي الأخرى إلى أن أحد الفضلاء نهض بهذا الترتيب إلا أنه قصَّر فيه، وربما أشارت بذلك إلى الأديب الفشتالي.

والذي نميل إليه في غياب المؤيدات الكاملة في أقوال أولئك الأعلام، أن المخطوط المسمى «ترتيب ديوان المتنبي» بخزانة تطوان، المتضمنة النسبة المؤكدة لهذا المخطوط للماغوسي المراكشي، والنسخة المخطوطة الأخرى الموجودة في الخزانة العامة بالرباط، تحت رقم (609 ج) وهي مطابقة للمخطوطة الأولى - وإن خلت من النسبة الصريحة، تمثلان

عمل أبي جمعة سعيد الماغوسي وإنشائه الذي كُلّف به - كما ذكر في طالعته من سلطانه أحمد المنصور - ولا تمثل عمل غيره الذي أشارت إليه تلك الطالعة بأنه تلبّس بالنقص والقصور.

فمخطوطه بذلك هو العمل الدقيق عينه الذي صنعه مترجمنا أبو جمعة الماغوسي، والذي ارتضاه السلطان، وخصّه بوقفاته وتعليقاته[131] يرجح ذلك هذه الأدلة:

1 - ما أشرنا إليه سلفاً من وجود الدلالة الصريحة في مفتتح مخطوط الخزانة العامة بتطوان، والمنقولة عن نسخة مكتوبة في عهد المؤلف، حيث ذكر فيه «هذا من إنشاء الأديب الشهير أبي جمعة المراكشي المعروف بالمغوسي - رحمه الله»[132] وأيضاً ما جاء في الطرّة الأولى التي نسخ الكاتب كلماتها عن ذلك الأصل - حسبما تقدم.

2 - إن اسم الكاتب الأديب عبدالعزيز الفشتالي الذي رتب الديوان ترتيباً مشابهاً، لم يرد له ذكر مطلقاً في مخطوط الخزانة العامة بالرباط وهو نسخة من العصر السعدي، كما لم يرد له ذكر في مخطوط الخزانة العامة بتطوان التي نُصَّ فيه على اسم أبي جمعة الماغوسي الذي وصف بالأديب الشهير، وذكر أنه من إنشائه.

3 - ما ذكره الأستاذ سعيد إعراب في تأييد هذه النسبة حيث قال «فقد وقفت في بعض مكاتب تطوان على تأليف (مخطوط) لأبي جمعة المراكشي المعروف بالماغوسي المتوفي في حدود (1020) وهو كتاب «مقدمة ترتيب

ديوان المتنبي كلَّ شاذرة وباذرة، واستوعب كل ما قاله، وروى عنه رواية صحيحة، ورتبه على حروف المعجم عند المغاربة وهو ترتيب له فلسفته ومغزاه»[133] ثم فصّل القول في منهج الماغوسي في الشرح، وعون السلطان أحمد الذهبي له في ذلك بعد أمره بالقيام به، وذكر أن بعض معاصريه حاول مثل هذه المحاولة إلا أنه أخفق، وكأنه يعني معاصره الفشتالي عبدالعزيز»[134].

4 - إن أبا جمعة الماغوسي كان ذكر المؤرخون من الأدباء المتفرغين للتأليف لخزانة سلطانه المذكور[135] وكان من المشهورين في التصنيف في هذا المجال الأدبي، والعارفين بأحوال أبي الطيب وأدبه، ولا تستبعد أن ما تفرّد به من نقل عن كتاب مشرقي مفقود استمد منه بعض الحقائق - كما ذكر الدكتور محمد بن شريفة كان مستقي مما اطلع عليه في رحلتيه إلى المشرق أو بما نقله معه منه من كتب ومصنفات مشرقية[136].

5 - كذلك تؤيد القراءة النقدية المتأملة في الطالعة والخاتمة الموجودتين في نسختي تطوان والرباط تشابه الأسلوب والمنهجية اللذين نجدهما في مسافات نثره في كتابه «الإيضاح» وكتابه الآخر «الإتحاف».

إن هذه الأدلة مجتمعة هي التي جعلتنا ندرج هذا التصنيف ضمن آثار مترجمنا وأعماله القلمية.

4 - **«شرح التصريف»:**

ذكره أحمد المقري ضمن مسرد تآليف أبي جمعة الماغوسي

وكتبه، وأشار إلى أن شرح «لبعض مؤلفات أحد العجم الذين بلغوا النهاية في هذا الفن»[137] ومن المرجح أن يكون المؤلف قد ألف هذا الشرح في أثناء إقامته بالمشرق، والكتاب لايزال مفقوداً.

5 - شرح شذور الذهب»:

شرح الماغوسي فيه كتاب شذور الذهب لابن هشام الأنصاري[138] وقد نسب إليه هذا الشرح محمد البشير ظافر المدني الطرابلسي في اليواقيت الثمينة[139].

6 - «شرح مقصورة المكودي:

شرح فيه مقصورة الإمام النحوي الشهير أبي زيد عبدالرحمن المكودي[140] ونسب له الشرح أحمد المقري[141] كما نسبه له محمد البشير ظافر الطرابلسي معتمداً على المقري[142].

7 - «فهرس المشيخة»:

وقد أشار إلى هذا الفهرس ضمن آثاره ومصنفاته أحمد بن القاضي في الدرّة حيث قال: «وله - فيما أظن - مشيخة، قيل فيها من أسمائهم، وما سمع منهم»[143].

ولسنا ندري شيئاً عن طبيعة هذا الفهرس، ولا الطريقة التي اتبعها فيه، إلا أنه من الراجح أن الماغوسي ذكر فيه - على عادة العلماء المغاربة في ثبت فهارسهم وبرامجهم ومشيخاتهم العلماء الذين أخذ عنهم العلم أو استجازهم وحمل العلم عنهم بطريقة من طرق تحمله، سواء في بلاده المغرب أو

خارجها في تونس ومصر والحجاز والشام والقسطنطينية مع الإشارة إلى الكتب المقروءة.

8 - «كنز المطالب على شافية ابن الحاجب»:

وهو كتاب في النحو برع فيه المترجم به على كتاب الشافية لابن الحاجب ولم يذكر عبدالعزيز الفشتالي هذا الكتاب في كتابه «المناهل» ضمن تصانيف الماغوسي[144] كما لم يذكره المقري في «روضة الآس»[145] وإنما أشار إلى نسبته إليه الدكتور محمد حجي في بحثه القيم عن «الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين» وقرّر أن المؤلف صنعه بأمر سلطانه أحمد المنصور الذهبي وألمح حجي إلى أنه يوجد من هذا الكتاب الجزء الأول مخطوطاً في مكتبة الأسكوريال تحت رقم (20)، ووصفه بأنه «يقع في مجلد ضخم يتكون من مئتين وتسع وستين ورقة من الحجم الكبير مكتوب بخط مغربي دقيق»[146].

9 - نظم فرائد الغرر في سلك فصول الدرر»:

وهو شرح «دُرر السمط في خبر[147] أو أخبار[148] السبط» لابن الأبار القضاعي البلنسي[149] ذكره المقري[150] والفشتالي[151] وقد كتبه الماغوسي - كما رُجّح - في إطار سياسة الدولة السعودية التي جنحت في بعض مراحلها وبخاصة في عهد المنصور الذهبي إلى تشجيع مذهب التشيّع الذي ظهر في آداب كتابها ومنشئيها، كما فصّل ذلك الأستاذ محمد بن تاويت[152].

وقد قيل: إن المؤلف قد رجع في إنجاز هذا الكتاب أو الشرح إلى خمسمائة كتاب أو مرجع[153]. وأظهر فيه عواطفه الدينية نحو آل البيت، وأبدع في فسر ما جاء به ابن الأبار وقد نوّه بعمله فيه مؤرخ الدولة السعدية عبدالعزيز الفشتالي حيث قال: «وإذا وصلت إلى شرحه على «دُرر السمط في أخبار السبط» الإمام ابن الأبار في تأبين أهل البيت، وصلت إلي الروض الأنفس، حسن تصنيف وترصيف، وتنضيد وتفويف، ومزج الشرح بالمشروح، شرح الحياة بالروح، يتضوع منه مسك النبوة، ويندى بماء الرسالة[154]...... جمع من أخبار أهل البيت، واستوعب من حسن مآثرهم، وشريف دولهم، والإلمام بكلٍّ من ولي منهم، وذكر وقائعهم متعلقاً في ذلك بأذيال ابن الأبار، وقلما طارسه[155] لاشتمال الدرر مع صغر حجمها ووجازتها على علوم جمّة من أخبار أهل البيت التي يكتفى في الإشارة إليها بلطيف التلويح، وبديع التلميح، ومن الاقتباسات القرآنية والحديثية، ومن التضمينات الشعرية، ومن الأسرار الأدبية والبيانية، فلم يدع له الفاضل أبو جمعة ذلك تلويحاً إلا أوضحه، ولا تلميحاً إلا شرحه، ولا اقتباساً إلا اقتبس من نور مشكاته[156].... [157] ليالي السطور بساطع إشعاعاته، ولا تضميناً شعرياً إلا وكمله إن كان من قصيدة أو مقطوع بما قبله وبعده من الأبيات وعزاها إلى بانيها، وعرف الملمَّ من وفد أهل الأدب بأهليها، وإذا انتهى إلى الأسرار العربية والبيانية فهناك تظهر صولته، وتقوى على دول العربية دولته، والمنقبة العلمية التي ذهب هذا المصنف العجيب بفضلها هو ما ذكرنا من جمع

أخبار أهل البيت جمعاً مُستوفى لكون الكتاب ورد فيهم على الخصوص، وبذلك صار روضاً آنفاً - كما ذكرنا - بحيث لو وقع الناظر في خميلة من خمائله ما أحبَّ الانتقال عنها »[158].

تلك هي شهادة الأديب الفشتالي الذي أحبّ سلطانه أحمد المنصور الذهبي أن يباهي به لسان الدين بن الخطيب[159] في كتاب معاصره الماغوسي «شرح درر السمط في أخبار أو مناقب السبط» نقلناها على طولها، وذلك لأنها تعطي صورة دقيقة عن هذا الكتاب المفقود؛ ولاعترافه الصريح بإبداعه الأدبي.

وقد لاحظ الأستاذ محمد بن تاويت - كما أسلفنا - أن تأليف هذا الكتاب يندرج ضمن اهتمام دولة الأشراف السعديين بإحياء مذهب التشيّع حيث قال «نعم وجدنا أحمد المنصور العالم المجدّد يثيب على إحياء التشيّع بالتأليف، ويجيز سعيد الماغوسي بالآلاف من أوق الذهب الإبريز، ويُجري عليه الجرايات السنية لأنه شرح كتاب «درر السمط في مناقب السبط» لابن الأبار الذي نعى عليه فيه أنه كتاب تشتم منه رائحة التشيّع، كما قال ابن الأحمر[160] وغيره»[161].

قال المقري ذاكراً ما حظي به من تكريم سلطانه له بتأليف هذا الكتاب «وأجاز مولانا أمير المؤمنين[162] - نصره الله - عن هذا الكتاب لما رفعه إلى خزانته العلية - عمّرها الله - بألف أوقية دون ما له من المرتّب والكسا الفاخرة آخر كل سنة»[163].

هذا وقد عالج الماغوسي - على ما يبدو من روايات مترجميه - فن المنظوم كما عالج فن المنثور الذي اشتهر به، وعرضنا له فيما سلف بالتعريف، فقد وصفه أحمد بن القاضي بـ «الفقيه الناظم الناثر»[164] ولم نعلم الأغراض التي عالجها بنظمه، ولكن يظهر تسهيره له في أخريات حياته في مدح سلطانه أحمد المنصور الذهبي الذي أحسن إكرامه حتى حبس - كما ذكر المقري: «ما يصدر عنه من نظم ونثر على عتبة هذا الإمام المنصور»[165].

ومن المؤسف أن أحداً من مترجميه أو معاصريه لم يحتفظ لنا بشيء من أشعاره التي قالها في البواكير أو في الخواتيم، وقد اجتهد المقري في الحصول على بعض هذا الشعر فلم يوفّق - كما ذكر - إلى مراده، وهو ما دعاه إلى إثبات خطبتي كتابيه «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» و«إيضاح المبهم من لامية العجم» عوضاً عنه؛ ليظهر بشعرية نثرهما رفيعة، وهو ما يلوح من هذا الاعتذار «وها أنا أذكر خطبتيهما معاً تتميماً للفائدة، وليكونا كالعوض عن نُظم صاحب الترجمة، إذ لم أقف عليه»[166].

والراجح عندي أن الأبيات الأربعة التي أثبتها الماغوسي في طالعة كتابه «إتحاف ذوي الأرب» هي من نظمه، نثبتها هنا لندرك منها شيئاً من نفسه الشعري، والأبيات قيلت في مقام الثناء على السلطان أحمد المنصور الذهبي[167]:

وقلت لنفسي قد وصلت لكل ما ... تمنّيت من جاه وعيش مُنعَّم
ونلت الغنى والعزّ إذ صرت في حمى ... مليك مطاع في البرايا معظم
فيا طالباً للعلم يمّمه تعلم ... ويا طالباً للمال يمّمه تغنم
فلازال للإسلام يُعلي مناره ... ويحمي ذمار الدين عن كلّ مجرم

هذا ما اهتدى إليه البحث في ترجمة العلاَّمة اللغوي الأديب من أعلام القرن وما وقف عليه من آثاره، والموجود من تصانيفه ومخطوطاتها، وثناء العلماء عليها.

الهوامش

1) لم نقف لهذا الشيخ الناسخ على ترجمة وافية، تدل على تكوينه وتأثيره وصلته بالعلماء في عصره، وغاية ما وصلنا إليه بعد ضبط اسمه - كما كتبه - أنه عالم جليل من علماء الدولة السعدية، اشتهر - كما يدل نسخه لكتاب الإتحاف - بجودة الخط، ودقة الضبط والنسخ وأنه أندلسي الأصول، فاسي المنشأ - ولاتزال أسرته موجودة إلى اليوم بفاس، معروفة بالعلم، وقد أمضى الشيخ أحمد بن الحاج قاسم بن سودة فترة من حياته بمراكش، حيث عرف فيها، وأنه عاش بعد صاحبه الماغوسي زمناً، إذ ظل على قيد الحياة - كما يشير إلى ذلك تاريخ فراغه من نسخ الكتاب المذكور - إلى سنة ست وعشرين ألف، وقد رأيت من عنايته بالنسخ، وتجويد الخط نسخه وكتابته قصيدة الشنفرى اللامية، وقصيدة لامية العجم للطغرائي، وشرح أبي الحسن علي القاسم الطبري للامية العجم.

2) توجد هذه النسخة في الخزانة العامة بالرباط تحت رقم (   ) كما توجد نسخة أخرى بالخزانة الحسنية تحت رقم (431) ساهم ابن سودة في نسخها.

3) هكذا أثبتها ابن سودة.

4) آخر مخط خع رقم (D 3545) وأول مخط خع (1632 ك) الورقة: 1. وإتحاف ذوي الأرب ملحق (م) 28:1.

5) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خع رقم (1632 ك) الورقة: 1.

6) مخط «إيضاح المبهم من لامية العجم» رقم (11435) الورقة: 126، 127، رقم (12512) الورقة 351 (أ) رقم (12457) الورقة: 219.

7) هو محمد بن محمد بن سالم الطبلاوي نسبة إلى بلدة طلبية من قرى مصر، عُدّ في عصره من كبار علماء الشافعية في مصر، وكان مشهوراً بالحفظ والتحقيق، وله عدد من المؤلفات المهمة. راجع روضة الآس: 239 اليواقيت الثمينة.

8) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة: 351 (ب).

9) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512): الورقة: 352 (ب).

10) هو أحد أشياخ مترجمنا المشارقة ومجيزيه - كما سيأتي ومن ولد سعد بن عبادة الخزرجي، وأحد أكابر المذهب الحنفي في عصره، أصله من بيت المقدس، وولد ونشأ وتوفي بالقاهرة، من تآليفه «الرمز في شرح نظم الكنز» مخط في مكتبة الصادقية بتونس وتوفي عام (1596/1004) راجع: خلاصة الأثر 180:3، البدر الطالع 491:1، الأعلام 12:5.

11) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512): 353 (ب).

12) هو محمد بن يحيى بن عمر بن أحمد، بدر الدين القرافي، أحد فقهاء المالكية الكبار في عصره بمصر، وقد تولى فيها القضاء وألف جملة من الكتب منها «القول المأنوس بتحرير ما في القاموس» و«رسالة في بعض أحكام الوقف» و«توشيح الديباج» و«شرح الموطأ» وغير ذلك، توفي عام (1600/1008) راجع خلاصة الأثر 258:4، قيل الابتهاج الأعلام للزركلي 141:7.

13) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة: 354 (أ).

14) م.ن الورقة: 356 (أ).

15) لم أقف على ترجمة لهذا الشيخ.

16) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة 356 (أ).

17) كتبت طباعياً خطأ «الماغوشي».

18) راجع تاج العروس 3: 404، 309:5.

19) روضة الآس العاطرة الأنفاس: 226.

20) درة الحجال 304:3، المنتقى المقصور 756:2.

21) الاستقصاء في أخبار المغرب الأقصى 136:5 وفي مواضع متفرقة منه.

22) فتح الشكور في معرفة أعيان علماء التكرور: 37.

23)

24) المنتقى المقصور 756:2.

25) هكذا أثبت ابن سودة التسمية في مخطوطة «الإتحاف» التي نسخها، وهي الموجودة بالخزانة العامة بالرباط تحت رقم (D 3545) ولكنه عاد في النسخة الموجودة بالخزانة الحسنية تحت رقم (431): 287 فذكر الماغوسي.

26) نفاضة الجراب 89:3.

27) محمد لسان الدين بن الخطيب من أبرز أعلام الأندلس والغرب الإسلامي في القرن الثامن (713-776) تولى المهام الخطيرة في مملكة غرناطة إلى أن بلغ درجة ذي الوزارتين، واشتهر بالعلم والأدب والتأليف إلى أن بلغ في ذلك المكانة التي لم يباره فيها أعلام عصره.

28) راجع كتابنا «فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب».

29) نفاضة الجراب 89:3.

30) كشاف أسماء الأسر المغربية: 99.

31) مخط «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» خع رقم (1632 ك) الورقة: 1.

32) روضة الآس: 226.

33) درة الحجال: 304:3.

34) آخر مخطوط خع رقم (D 3545).

35) روضة الآس: 226.

36) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خع رقم (431): 287.

37) تاج العروس 309:5.

38) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة 353 (ب).

39) روضة الآس: 226.

40) المغرب عبر التاريخ: 2.

41) الثقافة المغربية في عصر السعديين.

42) الثقافة المغربية في عصر السعديين دعوة الحق ع 3 س 7.

43) المغرب عبر التاريخ 2.

44) م.ن 2.

45) راجع محمد حجي «المراكز الثقافية المغربية في العصر السعدي البحث العلمي 1966».

46) روضة الآس: 226.

47) روضة الآس: 227.

48) روضة الآس: 227.

49) راجع مخط «الإيضاح» خع رقم (12512): 355 (ب)، 356 (أ).

50) روضة الآس: 227.

51) م.ن: 227.

52) م.ن: 227.

53) م.ن: 227.

54) م.ن: 227.

55) درة الحجال 304:3.

56) روضة الآس: 227.

57) راجع كتاب الاستقصاء في أخبار المغرب الأقصى والمغرب عبر التاريخ.

58) آخر مخطوط الخزانة العامة بالرباط رقم D 3545 .

59) مخط الإتحاف خع رقم (431): 287.

60) مخط الإتحاف خع رقم (12512).

61) روضة الآس: 226 سعيد إعراب مجلة دعوة الحق. س 3: 1379، 1959. محمد بن تاويت «دعوة الحق» س 8: 1384، 1965.

62) روضة الآس: 227.

63) راجع كتاب المغرب عبر التاريخ 241:2، 249، 255.

63) محمد بن تاويت دعوة الحق ع 5 س 8: 1965/1384.

64) آخر مخط خع رقم (11435) الأعلام 107:10.

65) مناهل الصفا: 306.

66) راجع آخر مخط «إيضاح المبهم من لامية العجم» خع رقم (12512) الورقات: 351-358، 356 (ب) 357 (أ)، 354 (ب)، 356 (أ).

67) مخط «إيضاح المبهم» رقم 12512 الورقة 353 (أ).

68) م.ن الورقة 356 (أ).

69) م.ن الورقة 357 (أ).

70) روضة الآس: 226.

71) الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى 7، 124:8. المنتقى المقصور على مآثر الخليفة المنصور. إتحاف الناس: 67، 149، 150 الأعلام بمن حلّ مراكش وإغمات من الأعلام 252:2.

72) «إيضاح المبهم من لامية العجم» مخط خح رقم ٠12512): 270، مخط خح رقم (11435): 3 مخط خح رقم (12447): 2.

73) روضة الآس: 226.

74) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خح رقم (431): 287.

75) المنتقى المقصور 756:2.

76) وذلك من أصل مكتوب من أصل مؤلفه الشيخ المرحوم مكرم الله تعالى فريد عصره، وأعجوبة دهره المشهور في زمانه بالتآليف المفيدة. مخ الإتحاف خح رقم (431): 287.

77) راجع كتاب الاستقصاء في تاريخ المغرب الأقصى.

78) محمد المؤدب في تحود «إتحاف ذوي الأرب» 1: وذكر أنه يقل هذا التاريخ في مخط خح (D 3545) ولا يوجد فيه.

79) سعيد إعراب «دعوة الحق» س 3 - 1379 - 1959.

80) مخط «إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب» خع رقم (1632 ك) الورقة: 1 مخط «إتحاف ذوي الأرب» خع رقم (٥٤٥٣) الورقة: 288.

81) راجع الاستقصاء في تاريخ المغرب الأقصى 136:5 وفي مواضع متفرقة.

82) م.ن: 92:5.

83) الاستقصاء 146:5.

84) مخط «إيضاح المبهم من لامية العجم» رقم (12512) الورقة: 352 (أ)، (ب).

85) تقدّمت ترجمته.

86) م.ن الورقة 353 (ب).

87) م.ن الورقة: 353 (ب).

88) تقدّمت ترجمته.

89) لعله يشير بذلك إلي الشيخ عبدالله بن سعد بن سعيد بن أبي حميرة الأزدي الأندلسي صاحب كتاب «جمع النهاية» وكتاب «بهجة النفوس» وكتاب «المرائي الحسان» وقد توفي عام (695هـ/1296م).

90) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة: 354 (أ).

91) مخط «إبهام المبهم» رقم (12512) الورقة: 355 (ب).

92) تقدمت ترجمته.

93) مخط إيضاح المبهم رقم (12512) الورقة: 356 (أ).

94)

95) مخط «إيضاح المبهم» رقم (12512) الورقة: 356 (أ).

96) م.ن الورقة: 356 (ب) الورقة 357 (أ).

97) أحمد بابا «فتح الشكور).

98) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خح رقم (431): 287.

99) روضة الآس: 226.

100) م.ن: 226.

101) سبق أن بينا خطأه في التسمية.

102) فتح الشكور في معرفة أعدان علماء التكرور: 57.

103) م.ن: 37.

104) م.ن: 73.

105) اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة: 161.

106) م.ن: 162.

107: م.ن: 161.

108) روضة الآس: 226.

109) اليواقيت الثمينة: 161.

110) روضة الآس: 228.

111) مناهل الصفا: 306.

112) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خح (1632 ك).

113) درة الحجال 304:3.

114)

115) اليواقيت الثمينة:

116) مناهل الصفا: 306.

117) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خع رقم (D 3545) الورقة: 288.

118) إتحاف ذوي الأرب تحور (م) 40:1.

119) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خع رقم (D 3545) الورقة: 2.

120) مخط (D 3545) الورقة: 2.

121) «إتحاف ذوي الأرب» مخط (3545) الورقة: 5.

122) م.ن مخط خع (D 3545) الورقة: 5.

123) م.ن مخط خع (D 3545) الورقة: 5، 6.

124) راجع ما كتبناه عنه في «منهج الماغوسي في الشرح الأدبي» كتاب.

125) إتحاف ذوي الأرب تحق (م) 5:1، 53.

126) روضة الآس: 228، اليواقيت الثمينة: 162.

127) راجع كتاب أستاذنا الدكتور محمد بن شريفة «أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة».

128) الألفبائية المغربية والأندلسية هي: أ - ب - پ - ت - ث - جـ - حـ - خـ - د - ذ - ر - ز - ط - ظ - ك - گـ - ل - م - ن - ص - ض - ع - غ - ف - ق - ڤ - س - ش - هـ - و - لأ - ي.

129) مخط الخزانة العامة بتطوان رقم (524).

130) راجع: عبدالله كنون: ذكريات مشاهير المغرب عبدالعزيز الفشتالي: 34، 149، ومحمد حجي «الحركة الفكرية بالمغرب السعديين: 149، د. محمد بن شريفة «أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: 160، 163.

131) راجع مخطوط خع رقم (609 ج) وكتاب د. محمد بن شريفة «أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة».

132)

133) مجلة دعوة الحق المغربية س 137913، 1959. تحت عنوان «المكتبة العربية وذخائرها».

134) مجلة دعوة الحق س: 1379:3 - 1959.

135) راجع روضة الآس.

136) راجع أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

137) روضة الآس: 227.

138) راجع كتابه اليواقيت الثمينة: 162.

139) اليواقيت الثمينة: 162.

140) الإمام أبو زيد عبدالرحمن المكودي من أعلام المغرب الأقصى المشهورتين في الكتابة والنظم.

141) روضة الآس: 227.

142) اليواقيت الثمينة: 162 وراجع الحركة الفكرية بالمغرب:

143) درّة الحجال 304:3 وراجع الأعلام للزركلي 102:3.

144) راجع مناهل الصفا.

145) راجع مناهل الصفا.

146) راجع روضة الآس: 227، 228.

147) الحركة الفكرية بالمغرب على عهد الدولة السعدية: 150.

148) الأعلام 102:3 وفي اليواقيت الثمينة: 162 شرح درر السمط في مناقب السبط.

149) هكذا وردت في بعض المراجع راجع درة الحجال 304:2.

150) هو محمد بن عبدالله بن أبي بكر القضاعي البلنسي من أعلام الأدب والتاريخ وبلد بلنسية سنة (1199/595) وفيها تلقى علومه ثم رحل إلي تونس حيث تقلد مهام الكتابة لدى الحفصيين إلى أن مات قعصاً بالرماح عام (1260/658)، له آثار كثيرة منها: «التكملة لكتاب الصلة» و«الحلة السيراء» و«أعتاب الكتاب» راجع فقرات الوفيات 226:2 نفح الطيب 630:1 أزهار الرياض 204:3.

151) روضة الآس: 227.

152) مناهل الصفا: 306، درة الجمال 304:3.

153) راجع مقاله «معالم التشيّع في أدب الدولة السعدية».

154) روضة الآس: 228.

155) فراغ في الأصل.

156) كذا في الأصل.

157) المشكاة: الآلة التي ينبعث منها النور والضوء.

158) بياض في الأصل.

159) مناهل الصفا: 306.

160) ابن معصوم «سلافة العصر» 852:2.

161) تقدمت ترجمته؛ وقد بينت في كتابي «فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب» كيف تأثر الفشتالي به في بعض الفنون كما تأثر به غيره، ولكن ليس من اليسير أن يعتقد أن الفشتالي يضارع لسان الدين في ملكته الأدبية الزاخرة والمتنوعة.

162) محمد بن تاويت «معالم التشيع في أدب الدولة السعدية».

163) روضة الآس: 227.

164) المنتقى المقصور 756:2.

165) روضة الآس: 226.

166) روضة الآس: 228.

167) مخط «إتحاف ذوي الأرب» خح رقم (431): خح رقم (153): 5 خح رقم (431): 4 رقم (153): 5 خح رقم (6648): 4. تحور (م) 4:1.



الأمير عبدالقادر الجزائري

منهج التفسير ومنظومة القيم

حمزة بلحاج صالح

مدخل

* التحديدات الاصطلاحية:

1) تزخر أدبيات البحث في مسألة «التغيير» بمصطلحين أساسيين يدور حولهما التنقيب والتصنيف هما «الإصلاح» أو «الثورة». غير أن المصطلحين تحدَّدا من خلال رؤية سوسير معرفية مغايرة لتلك النابعة من «خصوصيتنا المعرفية والحضارية».. فكان كثيراً ما يرادف مفهوم «الثورة» و«الثوريين» Révolution et Ré-volutionnaire ذلك المعنى المستمد في رؤية دخيلة، فكان يعني «الراديكالية» و«القطيعة النهائية والشاملة مع الماضي، بل أكثر من ذلك تأدْلَج كل من المصطلحين، فارتبط الأول «بالليبرالية» والثاني «بالماركسية الشيوعية» وحتى «التوتسكية» التي تؤمن بالثورة الدائمة La Révolution Permanante. لقد تخبط الفكر العربي ما بين المفهومين، فلا هو تميز بالراديكالية الحقيقية ولا بالإصلاحية الليبرالية ولا برؤية نابعة من الذات مؤسسة وأصيلة، بل غلب عليه التفكير الاستئنافي

والتجزيئي اللاتكاملي الذي عجز في كثير من الأحيان أن يستوعب ذاته، ماضيه وحاضره ليرسم بجدارة ملامح وبشريات مستقبله ويكتب تاريخه بعين ناقدة «لا هادمة» «ولا ملتهمة».

وليست الثورة التي نبحث عن قسماتها وتمظهراتها في مسيرة وتراث الأمير عبدالقادر الجزائري سوى ذلك الفعل الناتج عن تنظير علمي يهدف إلى تغيير المجتمع جذرياً من أجل نقله من طور سلبي إلى طور إيجابي من «التخلف» إلى «النهضة» من «الرجعية» إلى «التقدم» من «الهيمنة» إلى «الحرية» - على الأقل في تقدير الثائرين - ممّا يمكّن القوَى المجتمعية الفاعلة في تحقيق طموحات ورغبات وآمالَ المجتمع تجسيداً للقيم والمصلحة العليا.

2) إن منظومة القيم هي ذلك «النسق القيمي Système de Valeurs» الذي كان يتحرك ويحرّك به الأمير عبدالقادر الجزائري من خلالها سنحدِّد «الماورائية الفكرية والقيمية» للأمير عبدالقادر، فهي ثقافته، معرفته، تديُّنه ثم سلوكه وفعله في الواقع، في جدل مستمر يحقق تماهياً كبيراً Grande Dissemblance بين الفكرة والفعل.

* مبررات البحث في الإشكاليتين:

التذبذب الصريح والتداول بإسهاب كبير للمصطلحين

«الثورة» «الإصلاح» حيث يغلب على مستعمليها توظيفهم الأدبي لها والذي يكتنفه غموضاً سَيَما نطقاً ودلالياً في أغلب الأحيان، وتتوقف كثير من أدبيات كُتّابنا على الاستعمال البياني وتارة السجالي لهذين المصطلحين.

وقد يكتفي الباحث أحياناً بالوقوف على بعض المفردات التي ترادف «الثورة» في بعض النصوص النثرية أو الشعرية، أو الخطابية السياسية ليستنتج منها نعتاً دالاً على منهج تغييري وهو ما يلاحظ كذلك في التداول البياني لمصطلح «الإصلاح».

فلا نحن أسَّسْنا «جهازاً مفاهيمياً» Systéme Coneptuel يتعلق بمناهج التغيير نابع من خصوصيتنا السوسيومعرفية والحضارية ولا نحن اقتبسنا بأمانة واستوعبنا بصدق وانتقدنا على علم مفاهيم الآخرين.

ولمّا اعتقدنا بأن معالجة هذه الإشكالية لا تتم بمعزل عن المعرفة و«البناء المتعالي» «Structure transcindetal» الذي يطبع ثقافتنا ويؤسس لفعلنا، ولمّا اعتقدنا كذلك بأن كثيراً من الفعل إنما يحركه «وعي» متشرب Conscience Residu نابع عن ثقافة مكتوبة أو شفاهية Orale (أمثلتنا الشعبية وسلوكاتنا الاجتماعية) وعن نظام قيمي وسلوكي لذلك طرحنا موضوع البحث في الإشكالية الثانية، فكان ذلك مُبرِّرُنا لأن الإشكاليتين كما سبق وأن أشرنا متماهيتين إلى حدٍ كبير... الأمر الذي يجعلنا نتخلص من ثنائية الهيجلية/ الماركسية -

في بحثنا - أي من جدل التناقض نعبر إلى جدل التكامل في دورة تتماهى فيها البدايات مع النهايات.

1 - منهج التغيير عند الأمير عبدالقادر:

إذا بحثنا في مسيرة الأمير عبدالقادر الجزائري وتراثه العرفاني Xnos الذي نعتبره نصاً نتعامل معه دون أن نفصله عن سياقه الزماني - بكل ما يحمل زمن النص من دلالات تضع النص في إطاره المعرفي - الاجتماعي -[1]، تمكنا من تحديد منهج التغيير عند الأمير عبدالقادر الجزائري بعد تحديد عناصر هذا المنهج، كمذهبه في الوطن، موقفه من الاستعمار ومن السياسة... إلخ.

1) مذهبه في الوطن:

كان شعره لا يخلو من إشارات «الاعتزاز بالانتماء» إلى الوطن إلى حوار القيم الإنسانية التي كان لا ينفيها انتمائه الجغرافي أو التي كانت لا تنفي بدورها انتمائه الجغرافي، فكأنَّه يؤمن بوطن صغير يحدّد ملامح هويته بدءاً من تجذره الطفولي وإلى سياج يحميه ويحمي به، ووطن كبير يقاسمه أهله الدين واللغة والانتماء الحضاري، ووطن أكبر هو وطن بني الإنسانية جمعاء.

لقد كانت العلاقة واضحة في شعره ونثره بين «الهوية» و«الإنسانية» أو الأصالة» و«المعاصرة» بين «الخصوصية» و«العالمية»...

فجواد حصان الأمير عندما يكرُّ، ويقول فيه[2]:

واشْقَرَ تَحْتِي كَلَّمَتْهُ رِمَاحُهُم   بِحَدٍّ حُسامي والقَنَا طعْنُهُ شَوَى

وطيه الصحاري طيّاً رغم مخاطر الصحراء.

وكَمْ من مفازات يظل بها القطا قطعت بها والذئب من هولها عوى فحصانه بقوائمه الأربعة المتجذرة الشامخة في أرض بادية وصحرائه التي طواها كأنه يريد أن يحوّل فيافيها ومفازاتها وذئابها ورعبها وهجر الناس لها إلى «أنْسٍ» و«وصال» و«حضور» يدفع به شر المعتدين... ورغم أن القطا فيها يضلُّ ولا يهتدي، والذئب لهولها يعوي فالأمير ليس لشجاعته فقط طواها بل لصلته الوثيقة بأرضها ولا تحاده معها عن طريق فرسه الذي يحوِّل إيقاعات قدمه الوحشة إلى أنس والغياب إلى حضور...

هذا هو المدخل الوجداني - الإشاري - الرمزي لدلالات الصحراء والفرس والأمير. والذي يعبِّر به الأمير عبدالقادر عن صلته بوطنه.

* أما عن تفضيله البادية عن الحضَر فإذا بحثنا أولاً عن مناسبة النص أي سياقه المنتج له والذي جعله يتداعى حتى نتمكن من استنطاق النص من خلال هذا السياق وجدنا ما يلي:

عندما كان الأمير أسيراً في أمبواز Amboise، وقع جدال بين حكام فرنسيين حول: أيهما أفضل البدو أم الحضَر وطلبوا لذلك الأمير حكَماً وكان ردُّه:

يا عَاذراً لامْرِئٍ قَدْ هَامَ في الحَضَرِ   وَعَـاذلاً لُمـحِـبِّ الـبَـدْوِ والـقـفْـرِ
لاَ تَـذْمُنَّ بُـيُـوتـاً خَفَّ مَحْـمَـلُـهـا   وَتَـمْـدَحَـنَّ بـيـوتَ الـطـينِ والحجـرِ

ثم يضمن قصيدته بيتاً لأبي العلاء المعري:

قـالَ الألى قَدْ مَضَواْ قَوْلا يُصدِّقُهُ   نَقْـلٌ وَعَـقْـلٌ وَمَـا لـلْحَـقِّ مِنْ غـيـرِ
«الحُسْنُ يَظْهر فـي بَـيْـتَـيْـنِ رَوْنَقُهُ   بَيْتٌ مِنَ الشعْرِ أو بيتٌ من الشعرِ»

هكذا يلتحم في رمزية راقية وعالية الشعر مع الوجدان مع شعر البيت من الأرض... أي يلتحم الوجدان مع الأرض...

* ولما كانت رمزية وإشارية الأمير في حديثه عن البدو كأنها «فيوضات عُلوية»، لما كانت لا تفي في نظر الأمير مهما طالت القصيدة وتعددت لوحاتها الفنية... كان ملخص المقال لوحة فريدة من نوعها تكشف عن مدى تعلق الأمير عبدالقادر الجزائري «بالوطن البادية»:

لَوْ كنتَ تَعْلَمُ مَا في البَدْوِ تَعْذُرُني   لكِنْ جهلتَ وكم في الجهل من ضَرَرِ

لم تكن إجابات الأمير الشعرية والذي كان محكماً في مسألة المفاضلة بين البدو والحضر إلا رمزاً ودلالة على تفضيل الأمير للوطن الذي يعيشه وهو البادية على وطن الفرنسيين وهو الحضَر... فكأنه يرد عليهم: بئس التحضر أنتج العدوان والظلم ونعم البادية الخالية إلا من الوحوش لكنها الآمنة الساكنة التي لا تعرف الظلم والعدوان...

ولا أحسبه عند مفاضلته لسفائن البر على سفائن البحر

إلا إشارة إلى سفائن الاستعمار التي دخلت لغزو البلاد والوطن...

سَفَائِنُ البَرِّ أنْجى لِراكِبها   سَفَائِنُ البَحْرِ كَمْ فيها من الخطرِ

فهل تحسب الأمير الشجاع المعروف بالمقاومة الباسلة وهو القائل:

فَخَيْلُنَا - دائماً - للحَرْبِ مَسْرَجَةٌ   مَنِ اسْتَغَاثَ بِنَا بشْرُهُ بالظَفَرِ
لَنَا ا لمَهَاري ومَا للرِيم سُرْعَتُها   بِهَا وبالخَيْلِ نِلْنَا كُلَّ مُفْتَخَرِ

فهل تحسبه يخشى ركوب البحر وسفائن البحر بقدر ما يرمز استلهاماً من ثقافته وسلوكه العرفاني إلى تقنية العدو المدمرة.

أما عن علاقته بوطنه الكبير «الوطن العربي» فله من الأشعار عن الحجاز ما يدل على عاطفته وحبه لهذا الوطن، ففي سجن أمبواز Amboise ثارت شجونه ودفعت به وحشته وحنينه ليقول:

لَمْ يبقَ يَوْم البين والهَجْر - الذي   خُلقاً لتَعذيب الأحِبَّة مُسْعفاً
إلاَّ صَبابَتَهُ وجِسْماً قَدْ غدا   مُلقى كِشَنٍّ بالفلا لن يُخْصَفا

ويذكر الحجاز بأماكنها - كأنها الصلة بالموضع والمكان والتربة الموطن الثاني: سلع، إلي العقيق، إلى طيْبة.

زَفَراتُ قَلْبي جَمْرُ نار أجَّجَتْ   منْهُ دمُوعُ العَيْن فاضَتْ ذَرِفَا
بِمَحَاجِرٍ مِنْ حَاجِرٍ أقذاءَ قَدْ   طَرَدَتْ ضُيوفَ الطيفِ جاءَتْ طوَّفا

مَا إنْ تَـألّقَ بَـرْقُ سـلـع والحِـمـى — حَتّى تَفـيضَ النَّفْسِ مِنْـهُ تَأسُّفاً
يَـحْـكـي زفـيـري رعـده وريـاحـه — وَوَبْلُـهُ حَـاكى دُمُـوعـي الـوكَّـفَـا
وَإذَا أجـرى ذِكْـرُ الـعَـقـيـقِ وَأهْلِـهِ — أجْـرى العَـقـيـقَ تأسُّـفـاً وَتَلهُّـفَـا

أما عن نزعته «الإنسانية» فتجسدها مجموعة من النصوص نذكر منها ما جاء في ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، (ص 101).

«أساس الديانة وأصولها لا خلاف فيها بين الأنبياء من آدم إلى محمد عليه الصلاة والسلام فكلهم يدعون الخلق إلى توحيد الإله وتعظيمه».

ويظهر أن نزعته الإنسانية لا تخلو من ما ورائية عرفانية تجسد مبدأ «وحدة الأديان السماوية» فهو القائل في المواقف، ج 1، ص 20.

فَطوْراً تَراني مُسْلماً أيَّ مُسْلِمٍ — زَهُوداً نُسوكاً خَاضعاً طَالباً مَدَا
وَطوْراً تَراني لِلكَنَائسِ مُسْرِعاً — وفي وَسْطِيَ الزنَّارُ أحْكمتَهُ شَدّاً
وطوراً بِمَدَارِسِ اليهودِ مُدَرِّسَا — أقـرِّرُ تَـوْرَاةً وأبـدي لَـهُـمْ رُشْـدَا

فكانت نزعته الإنسانية متضمنة «حرية الاعتقاد والتدين» وأكثر من ذلك «وحدة الأديان».

إن وطنية الأمير عبدالقادر المستوحاة من تراثه من جهة ومن مسيرته الجهادية من جهة أخرى، وطنية لا تنفي الإنسانية أي أن هذه الوطنية في جَدَلٍ تكاملي مع الإنسانية التي مافتئت تتفاعل باستمرار مع الخصوصية والمحلية.

2) موقفه من الاستعمار وسلوكه الجهادي الثوري:

إننا في غنى عن القيام بمسح تاريخي نذكر فيه المعارك التي خاضها الأمير عبدالقادر ونصف من خلالها شجاعته وتنظيمه وخططه العسكرية بقدر ما نحن في أمس الحاجة إلى تفكيك رموز خطابه الشعري للوقوف على مآثر جهاده التي تغنى بها وجدانه الشاعري:

سَلُوا تخبِركُمْ عَنَّا فرَنْسا ... وَيصدُقُ إن حَكَت منْها المقال
فَكَمْ لي فيهم من يَوْمِ حَرْبٍ ... بِهِ افْتَخَر الزُّمان وَلايَزَالُ

ويذكر لزوجه بطولاته ومقاوماته للإستعمار الفرنسي:

وَعَنّي سَلي جَيْش الفرنسيين تَعْلَمي ... بأنَّ مَنَايَاهُمْ بِسَيْفي وعَسَّالي
سَلي اللَّيْلَ عنّي كَمْ شَقَقْتُ أديمَهُ ... على ضَامر الجَنين مُعْتَدلٍ عَالٍ
سَلِي البيدَ عَنّي والمفَاوِزِ والرُّبى ... وَسَهْلاً وَحُزْناً كَمْ طويْتُ بترحالي

* * *

فَما هِمَّتي إلا مُقَارعَةُ العِدَا ... وَهَزْمي أبْطالاً شِداداً بأبْطالي

إن صراحة الأمير عبدالقادر في الأبيات المذكورة آنفاً تدل على مدى الغيظ الذي يتملك ذات الأمير عبدالقادر وهو الغيظ الذي كان يستلهم منه الأمير ليس فحسب شاعريته بل جهاده ومقاومته الشجاعة وثورته على الفرنسيين المستعمرين، فلم يكن في موقف الأمير الجهادي تململاً أو تذبذباً أو مداهنة حتى نفدت قواه فلم يكن الأمير وجداناً وروحاً وسلوكاً هو الذي

خار إنما خارت القوى المادية لا المعنوية، ولم يكن ذلك ليشوه اللوحة العرفانية الجهادية التي سلكها الأمير عبدالقادر أثناء مقاومته الباسلة.

وقد يتساءل المرء كيف تمكن الأمير عبدالقادر الجزائري من تبني الجهاد والثورة على الفرنسيين رغم أنه رائداً في التصوف، وقد دل التصوف - عند البعض على الأقل - على هروب من الواقع ومصادرة للحرية وقهر للإرادة الإنسانية، غير أن التصوف عند الأمير عبدالقادر كان مؤسساً لوعي أنتج حالة من الرفض للوضع القائم لم تتوقف عند الشكوى والتضايق بل تذهب إلى حد التمرد وكان الجهاد بعده حراك .MOBILITE PARTICULIETE!.

إن أشعاره كانت زاخرة بإشارات واصطلاحات المتصوفة ولم يخل كتاب المواقف من نفحات الوحدة والحلول غير أن المناسبة لا تسع لبيان ذلك وله قصيدة «حائية» اشتهرت بقصيدة السهر وردي المقتول منها:

أبداً نحن إليكم الأرواحُ	ووصَالكم ريحانها والراحُ
وقُلُوبُ أهْلِ وِدادِكُم تِشْتاقُكم	وإلى لذيذ لقائكم ترتاحُ
وآرْحمتا للعاشقين تكلفوا	ستر المحبة والهوى فضاحُ
بالسر إنْ بَاحوا تُباحُ دماؤهم	وكذا دماء العاشقين تباح
وإذا هموا كتموا تحدّثُ عَنْهُمُ	عند الوشاة المدمَعِ السفاحُ
يا صاح ليْس على المحب ملامة	إن لاح في أفق الوصَال صباحُ
لا ذنب للعشاق إن غلب الهوى	كتمانهم فنما الغرام فبَاحوا

وجاء في بداية فاتحة كتاب المواقف:

«... هذه نفثات روحية وإلقاءات سيوحية بعلوم وهيبة وأسرار غيبية من وراء طور العقول وظواهر النقول. خارجة عن أنواع الاكتساب والنظر في كتاب. قيدتها لإخواننا الذين يؤمنون بآياتنا إذا لم يصلوا إلي اقتطاف أثمارها تركوها في زوايا أماكنها. إلى أن يبلغوا أشدهم ويستخرجوا كنزهم...».

ويقول كذلك «طريقة توحيدنا ما هي طريقة المتكلم ولا الحكيم المعلم ولكن طريقة توحيد الكتب المنزلة وسنة الرسل المرسلة. وهي التي كانت عليها بواطن الخلفاء الراشدين والصحافة التابعين والسادات العارفين».

وله كتاب «المقراض الحاد: لقطع لسان منتقص دين الإسلام بالباطل والإلحاد» وقد تأملت في الكتاب وأخذت باب إثبات الألوهية.

4) عُزلته لم تنل من اندماجه الشعبي في مُبايعته وتكوينه لجيش قاوم المستعمر وردّ عدوانه..

* هذه بعض العناصر المتداخلة فيما بينها: بين منهج التغير كسلوك عند الأمير عبدالقادر ومسألة الهوية لأنها متماهية كبعد للشخصية الجزائرية مع منهج التغيير كفعل... إلخ.

II - منظومة القيم عند الأمير عبدالقادر الجزائري:

إن التعامل مع «نص» الأمير عبدالقاهر الجزائري، يسمح

لنا باستخلاص «منظومة القيم» أو، «النسق القيمي» Systéme de Valeurs الذي يمثل «الماورائية الفكرية والقيمية» عند الأمير عبدالقاهر وعلى عجل نسجّل ما يلي:

أ * المحاور الرئيسية والكبرى لمنظومة القيم (أو المرتكزات النظرية).

1) * الإسلام: تصوفاً وجهاداً.

إن التصوف عند الأمير عبدالقادر هو ذلك الجهاز التنظيري التجريدي، الفلسفي والسلوكي - العملي الذي كوّن من دون شك الخلفية المعرفية التي أطّرت سلوك هذا الرجل العظيم، والذي تمكّن من الربط البنيوي Le Lien Structurel والهيكلي بين مضامين التصوّف وحركية الجهاد.... فكوّن التصوف الجهاز المفاهيمي والقيمي والسلوكي التطبيقي عند الأمير عبدالقاهر الجزائري وكان «إسلامه الجهادي» واحداً من المرتكزات والعناصر الأساسية لمنظومة ونسق القيم عند الأمير.

* فإذا كان التصوف عند البعض رؤية للعالم يؤسسها موقف «الرفض له ونهج في السلوك يجسد عملية الرفض هذه» فإن الأمير عبدالقادر قد رفض الاستعمار لأنه حالة طارئة على صفاء الموطن البادية موضع التعبد والصيام والأنس والصلة، يجسد هذا الرفض بسلوك «الجهاد» الذي قام على المبايعة والمشاركة الشعبية، وبهذا يكون الأمير قد نقل التصوف من ذلك الموقف «الفرداني» إلى موقف «جماعي» ومن موقف «طبقي» إلى موقف «شعبي» ومن «الصفوة» إلى «الجماهير» ومن «الذوق» و«الكشف» إلى «الجهاد»

و«الاستشهاد» الذي يحقق ربما في نظر المتصوفة من نموذج الأمير كمجددين في التصوف رمزاً للاتحاد مع العالم العلوي والذات العلوية... إلخ.

2) الوطنية: للأمير عبدالقادر مذهب واضح في الوطن كما أسلفنا يؤسس علي جدل مستمر بين «الولاء للوطن» و«العالمية وجهاد يجسد روح الوطنية والتضحية من أجل حماية الوطن».

3) الإنسانية: والتي بيَّنا كذلك كما أسلفنا بأنها «قيمة» مستوحاة من فكرة وحدة الأديان عند الأمير عبدالقادر.

ب - المحاور الفرعية لمنظومة القيم:

1) العلم كأداة تحرير وتحرير الإنسان والإنسانية، وكل ترحاله إلى الحجاز ودمشق وبغداد طلباً للعلم يعبر عن مكانته عند الأمير عبدالقادر، مضافاً إلى ذلك انفتاحه على مختلف الفنون والعلوم، حيث لم تكن ثقافته، ثقافة شيخ طريقة بسيطة يحفظ أوراداً ويقيم - كما أسلفنا - على نفسه قاموساً،

2) السفر: معبراً عن «ديناميكية» و«حركية» الأمير وحبه للتنقل والانفتاح على بني الإنسانية جمعاء. (المثقافة) (Acculturativ).

3) الشعر والشاعرية: كتجسيد للحس الفني عند الأمير (فمن قسمات شعره الرمزية، والإشارية، والاصطلاح الصوفي... إلخ).

إن تعلُّم العلم والقرآن والفلسفة والتصوف ثم السفر،

والسجن والجهاد (الثورة)... إلخ هذا الفضاء الواسع من المصطلحات كون أبجديات المعرفة والسلوك عند الأمير عبدالقادر من خلال تواصله ومعاناته وكفاحه...

* هكذا تتماهى القيم مع الفعل وتتقاطع عناصر منهج التغيير الجهادي الثوري مع الخلفية المعرفية والقيمية عند الأمير عبدالقادر إلى حد يبلغ فيه التماهي La dessenblance درجة يمتنع فيها التمييز بين القيمة والفعل.

الخلاصة:

عناصر الهوية عند الأمير عبدالقادر الجزائري في تداخلها مع منهج التغيير عند الأمير عبدالقادر:

1) وطنية: استلهمها الأمير من بساطة البادية وعلاقته الوثيقة بها إلى جوار ترحاله إلى الحجاز ثم نزعته الإنسانية المنبثقة من رؤيته الغنوصة التي تؤمن بوحدة الأديان وكذا من سلوكه الجهادي الثوري الذي يعبر عن مكانة الوطن والذود عنه.

2) تمايز وخصوصية معرفية ولغوية ودينية لا تصل إلى حد الاستعلاء الإيماني بل إلى التعايش مع تأكيد حق الدفاع عن هذا التمايز وهذه الخصوصية وحماية الوطن الصغير في جغرافيته الكبير في دلالاته ومعانيه... ولهذا كان موقفه من الاستعمار الفرنسي صريحاً جسَّده من جهاد يؤكد على حضور «الذات الجماعية» كأمة انتهت إلى

تكوين دولة وهو الجزء الذي لم يتعرض له البحث فلأساتذتي الكرام من أهل التخصص ما يقولونه في هذا الموضوع وعروبته التي كانت دافعاً نحو اختيار «الجهاد» أو «الثورة» على المستعمر ويساعد على هذا ما تزخر به أدبيات فقهنا وموروثنا الديني الذي فصَل في هذه المسألة حيث تُغير المسألة التي لم ينل منها الخلاف الفقهي حظه: فجاهد المعتدين وردَّ عدوانهم لحماية الوطن والدين، لم ينلها خلاف وجهات النظر بقدر ما نال مسألة تغيير المنكر وجهاد الحاكم... إلخ.

3) التصوف عند الأمير عبدالقادر والتربية والسلوك لم يكن عائقاً عن الجهاد والثورة... لأنه تصوف تجريدي فلسفي ذوقي لم تدخله الشعوذة والخرافة التي تعتبر محطات وطوابير الاستعمار الفرنسي فيما بعد..

خاتمة:

كان هذا العرض السريع قراءة عاجلة وأولية لإشكالية تستحق البحث المتأني. نترك للقارئ مبادرة البحث في التقاطعات بين هذه المفاهيم كما استعرضناها من تراث وسلوك الأمير وبين المفاهيم الحديثة حتى نستبين مدى راهنية فكر الأمير خاصة في مسألة الهوية ومنهج التغير.

